# театарски гласник

9

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

# ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

## Број 9

МАЈ — ЈУНИ, 1979
СКОПЈЕ

На состанокот на Театарскиот совет при Драмскиот театар, одржан на ден 27. 11. 1979 г. беше решено да се формира Издавачки совет и Редакција на списанието „Театарски гласник“. Листата на нивните членови (оформувањето е во тек) е поместена на стр. 40.

Издава: ДРАМСКИ ТЕАТАР СКОПЈЕ

За издавачот: Ристо СТЕФАНОВСКИ, директор

Подготвува: Витомир МИТЕВСКИ, драматург

Лектура: Јелица ИНАДЕСКА, лектор

**Соработници во овој број:**

Коле АНГЕЛОВСКИ

Љубиша ГЕОРГИЕВСКИ

Ристо ЛАЗАРОВ

Радослав ЛАЗИЌ

Славко МАРИНКОВИЌ

Харалампие ПОЛЕНАКОВИЌ

Катица ТРАЈКОВСКА

**Сите заинтересирани за соработка со ТЕАТАРСКИОТ ГЛАСНИК своите прилози (текстови) можат да ги достават до Драмскиот тетар со назнака за „Театарскио гласник*. Прилозите се хонорираат. Информации на тел. 250-005 и 250-006 локал 8.**

## СОДРЖИНА

Стр. 3

РЕПУБЛИЧКИ ПРЕГЛЕД
(мај — јуни)

Стр. 8

Харалампие Поленаковиќ
ДРАМОЛЕТИТЕ НА НИКОЛА КИРОВ МАЈСКИ

Стр. 12

Љубиша Георгиевски
ХАМЛЕТ

Стр. 17

Радослав Лазиќ
СТУДИИ НА ИНТЕРМЕДИЈАЛНА РЕЖИЈА

Стр. 20

Ристо Лазаров
БЕЗ МЕРАК, БЕЗ ПАРИ, БЕЗ АТМОСФЕРА . . .
По повод игрите „Чернодрински"

Стр. 22

Коле Ангеловски
РАЗМИСЛУВАЊЕ НА ЕДЕН ОБИЧЕН МАКЕДОНСКИ АКТЕР

Стр. 23

ЈЕРЖИ ГРОТОВСКИ — ПРЕТСТАВА ПРОЦЕС

Стр. 24

СЕЌАВАЊЕ НА ТИАН ХАН

Стр. 26

Ристе Стефановски
ПРВАТА ТЕАТАРСКА ШКОЛА НА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК ВО СКОПЈЕ

Стр. 36

ДРАМСКИОТ ТЕАТАР ВО ИЗМИНАТАТА СЕЗОНА

**Белешка:**

**На страниците на Гласникот поместени се и фрагментарни искажувања на познати театролози на тема ДРАМСКИ АКТЕР, чии целосни текстови се собрани во годинешново издание на Стериинотo позорје. Изборот на фрагментите е од Радослав Лазиќ, а нивниот превод на македонски од Јелица Инадеска.**

**ТЕАТАРСКИОТ ГЛАСНИК**

**излегува на два месеци (освен јули и август)**

**Цена на еден број 10 дин.**

**Двоброј 20 дин.**

**Жиро сметка: 40100-603-149**

**Адреса: Драмски театар, ул. Шекспирова 15, Скопје (За „Театарски гласник")**

**Печати Графички завод „Гоце Делчев", Скопје**

**Тираж: 1000 примероци**

# Републички преглед

## (Мај-јуни 79)

Во текот на мај и јуни годинава театрите од нашата република дадоа вкупно осум премиери: Театарот на народностите три (ИГРА НА ГАТАНКИ, МАГАРЕ и ЗОНА ЗАМФИРОВА), Драмскиот театар — две (ТРАМВАЈ НАРЕЧЕН ЖЕЛБА и СОЛУНСКИТЕ ПАТРДИИ), Македонскиот народен театар —една монодрама (МАКЕДОНСКИ МОНОЛОГ), Народниот театор од Битола — една (КАМЕН ЗА ПОД ГЛАВА) и Народниот театар од Прилеп — една (НЕЖНИ ШТУРЦИ).

Народните театри од Куманово, Штип и Струмица во наведениот период не дадоа ниедна премиерна претстава.

Исклучително, во хронолошката табела се наоѓа претставата на Народниот театар од Штип (ЛЕБЕДОВА ПЕСНА И НА ГЛАВНИОТ ПАТ) која за жал, поради нејзиното одлагање не ја наведовме во минатиот број на ТГ, за да накнадно дознаеме дека нејзината премиерна изведба била на 25. 4. 79.

В. М.

25.4.79. **ЛЕБЕДОВА ПЕСНА и НА ГЛАВНИОТ ПАТ** од А. П. Чехов во режија на Ѓорѓи Трајанов (Народен театар Штип).

12.5.79. **ТРАМВАЈ НАРЕЧЕН ЖЕЛБА** од Тенеси Вилијамс во режија на Димитрие Османли (Драмски театар Скопје).

20.5.79. **МАКЕДОНСКИ МОНОЛОГ** од Гане Тодоровски. (Монодрама). Настапува Славко Нинов (Македонски народен театар).

6.6.79. **ИГРА НА ГАТАНКИТЕ** од Љутви Сејфула во режија на Саша Маркус (Театар на народностите — Турска драма).

9.6.79. **КАМЕН ЗА ПОД ГЛАВА** од Милица Новковиќ во режија на Љуба Милошевиќ (Народен театар Битола).

13.6.79. **СОЛУНСКИТЕ ПАТРДИИ** од Миле Поповски во режија на Коле Ангеловски (Драмски театар Скопје).

27.6.79. **МАГАРЕ** од Жорж Фејдо во режија на Ацо Алексов (Театар на народностите — Албанска драма).

1.7.79. **ЗОНА ЗАМФИРОВА** од Стеван Сремац во режија на Димитар Станковски (Театар на народностите — Турска драма).

. . . . . **НЕЖНИ ШТУРЦИ** од Блаже Алексоски во режија на Благоја Дамески (Народен театар Прилеп).

**ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ**

**СОЛУНСКИ ПАТДИИ**
**Миле Поповски**
**според „Дундо Марое“ од М. Држиќ**

**Режисер: Коле Ангеловски**

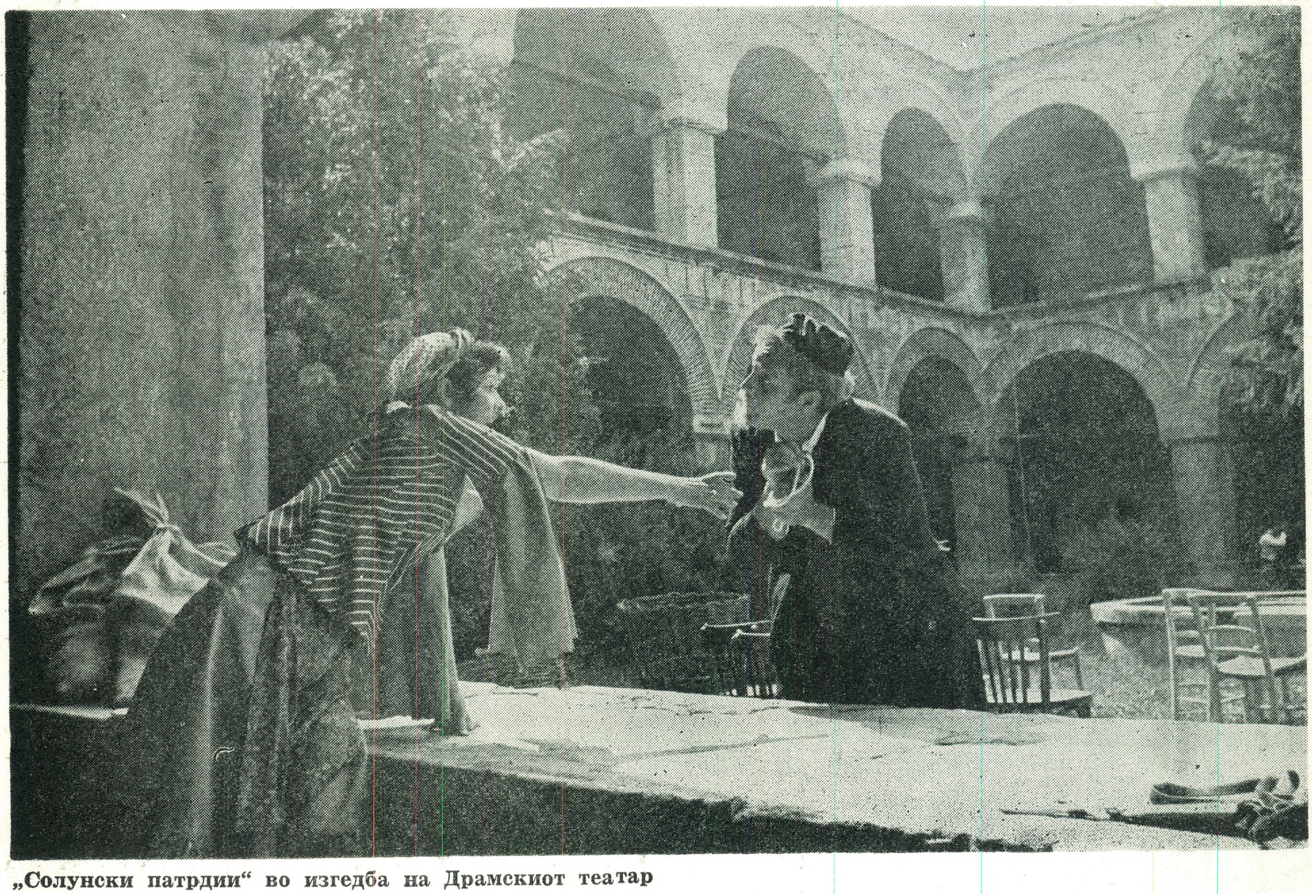
**Сценограф: Гинтер Кубе**

**Костимограф: Елена Дончева — Танчева**

**Музика: Љубомир Бранџолица**

**Учествуваат: Пејо мариовецот — ВЛАДИМИР АНГЕЛОВСКИ, Аџи Јанкула — МИТЕ ГРОЗДАНОВ, Секула — ДИМЧР МЕШКОВСКИ, Санде — ГОЦЕ ТОДОРОВСКИ, Сотка — ВАНЧО ПЕТРУШЕВСКИ, Фатиме — САБИНА АЈРУЛА, Пандора — СНЕЖАНА СТАМЕСКА, Јашар бег — МАРИН БАБИЌ, Евдокија — ЛЕНЧЕ ДЕЛОВА, Паца — СНЕЖАНА МИХАЈЛОВИЌ, Кир Таки — СТЕВО СПАСОВСКИ, Кире — ДИМИТАР ЗОЗИ, Божин — АЦО ДУКОВСКИ, Цветан — СИМЕ ИЛИЕВ, Шабан — СТЕВО СПАСОВСКИ, Марија — ЉИЉЈАНА ВЕЉАНОВА**

**Премиера: 13. 6. 79.**



**„Солунски патрдии“ во изгедба на Драмскиот театар**

**НАРЕДОН ТЕАТАР — ШТИП**

**ЛЕБЕДОВА ПЕСНА**
**А. П. ЧЕХОВ**

Васил Василич Светловидов — **ТОМЕ ГАГОВСКИ**

Никита Иванич — **ОРЦЕ ТРАЈАНОВСКИ**

**НА ГЛАВНИОТ ПАТ**
**А. П. Чехов**

Тихин Јефтигнејев — **ТОМЕ ГАГОВСКИ**, Семјон Сергејевиќ Борцов — **ЛАЗАР АТАНАСОВ**, Марија Јегоровна — **БЛАГА СТОЈМАНОВА**, Сава — **ОРЦЕ ТРАЈАНОВСКИ**, Назаровна — **РУЖА ИКОНОМОВА**, Јефтимовна — **ЈЕЛИЦА КИРОВА**, Феѓа — **СТОЈАН АРЕВ**, Јегор Мерик — **ФИЛИМЕН ЃИНЕС**, Кузма — **АЛЕКО ПРОТОГЕРОВ**, Поштарот — **СЛАВЕ ЌОСЕВСКИ**, Кочијашот — **МИЧО КОЦЕВ**

Режисер: **ЃОРЃИ ТРАЈАНОВ**

Сценограф: Тошо Максимов

Премиера 25. 4. 79.

„Пебедова песна“ во изведба на НТ Штип

**ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ**

**ТРАМВАЈ НАРЕЧЕН ЖЕЛБА**
Тенеси Вилијамс

Режисер: Димитрије Османли

Сценограф: Васко Ташковски

Костимограф: Рада Петрова — Малкиќ

Лектор: Јелица Инадеска

Учествуваат: Бланш Дибоа — **ЛИЛЈАНА ГЕОРГИЕВА**, Станли Ковалски — **МЕТО ЈОВАНОВСКИ**, Стела — **МАЈДА ТУШАР**, **СЛАВИЦА НИКОЛОВА**, Харолд Мичел — **БЛАГОЈА ЧОРЕВСКИ**, Стив Хабел — **КИРЧО БОЖИНОВСКИ**, Јунис — **ВИДОСАВА ГРУБАЧ**, Пабло Гонзалес — **СИМЕ ИЛИЕВ**, Момчето — **ДОМЕ ИЛИЕВ**, Црнкињата — **АНГЕЛИНА ИВАНОВСКА**, Лекар — **САМУИЛ ДУКОВСКИ**, Болничарка — **ИВАНКА ЗЕНДЕЛСКА**,

Проститутка — **КИЦА ИВКОВСКА**

Премиера: 12. 5. 79.

„Игра на гатанките“ во изведба на Театар на народностите

**ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ**
Турска драма
**ИГРА НА ГАТАНКИТЕ**
Љутви Сејфула
Режија: Саша Маркус
Декор: Панче Минов
Костими: Рада Петрова Малкиќ
Музика: Кирил Македонски
Пијано: Стела Слејанска
Лектор: Абдулкадир Хајбер
Учествуваат: Љутви Сејфула, Јалдз Рифат, Ердоан Максут, Перихан Туна, Мухарем Биљал, Шефкет Наим, Ахмет Вели и ученици од ОУ „Тефејуз“, Скопје.
Премиера: 6. 6. 79.

„Трамвај наречен желба“ во изведба на Драмскиот театар

**НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА**

**КАМЕН ЗА ПОД ГЛАВА**
**Милица Новковиќ**

**Режисер: Љуба Милошевиќ к. г.**

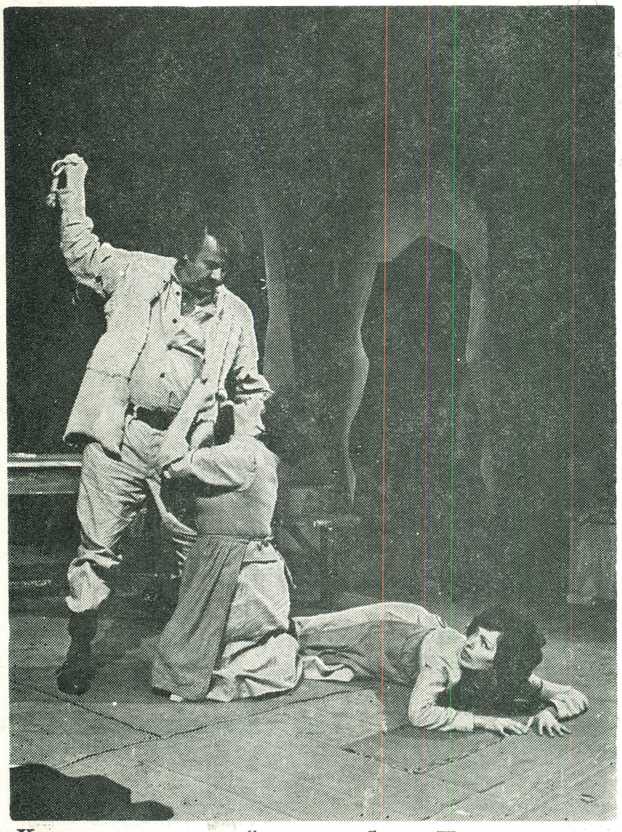
**Сценограф: Петар Ангеловски**

**Костимограф: Ќотир Наумовски к. г.**

**Учествуваат: Вучко Вучетиќ — ЈОСИФ ЈОСИФОВСКИ, Милун Вучетиќ — АЦО СТЕФАНОВСКИ, Новак Вучетиќ — ЉУБОША ТРАЈКОВСКИ, Здравко Вучетиќ — МЕТОДИЈА МАРКОВСКИ, Крсман Вучетиќ — БОРИС ЧОРЕВСКИ, Симана Вучетиќ — ОЛГА НАУМОВСКА, Круна Вучетиќ — РАТКА РАДМАНОВИЌ, Јелка Боговицка — МЕНКА ГЕОРГИЕВА, МЕРИ ТРПЕНОВА, Бошко — ПЕТАР СТОЈКОВСКИ, Никита — СТАНКО СТОИЛКОВ**

**Премиера: 9. 6. 79.**

**„Магаре“ во изведба на Театарот на народностите**



**„Камен за под глава“ во изведба на Народниот театар од Битола**

**ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ**

**МАГАРЕ**
**Жорж Фејдо**

**Режија: Ацо Алексов**

**Превод: Џевад Лимани**

**Лектор: Хамза Река**

**Музика: Андреј Беља̀н**

**Сцена: Панче Минов**

**Костими: Елена Дончева Танчева**

**Учествуваат: Понтоњак — МЕХДИ БАЈРАКТАРИ, Ватлен — БАЈРУШ МИЈАКУ, Редиљан — ИСМАИЛ РАМА, Солдињак — МАРК МАРКУ, Пинкарди — СЕФЕДЈИН НУРЕДИНИ, жером, — ЕКРЕМ АХМЕТИ, жани — ЌАМИЛ ВАЈНЕР, Лисјен — ЛЕЗЕ ТОМИ, Клотилда — ДИЈАНА МЕХМЕТИ, Меги — АЈЕТ РЕЦЕПИ, Г-ѓа Пинкард — АНТОАНЕТА КОВАЧЕВИЌ, Армандина — ЕЛХАМЕ БИЉАЛ, Клара — ДРИТА АЉУ.**

**Премиера: 27. 6. 79.**

**ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ**

**Турска драма**

**ЗОНА ЗАМФИРОВА**

**Стеван Сремац**

**Режија: Димитар Станковски**

**Сценографија: Панче Минов**

**Костими: Елена Дончева Танчева**

**Музика: Љупчо Константинов**

**Лектор: Абдулкадир Хајбер**

**Учествуваат: Аџи Замфир — Љутфи СЕЈФУЛА, Ташана — НЕЗАКЕТ АЛИ, Зона — ПЕРИХАН ТУНА, Васка — ЈАЛЅ РИВАФ, Дока — МУШАРЕФ ЛОЗАНА, Манулач — СЕЛАЈДИН БИЛАЛ, Мане — МУСТАФА ЈАШАР, Поте — ФИРДАУЗ НЕБИ, Коте — ЗЕКИР СИПАХИ.**

**Премиера: 1. 7. 79.**

**„Зона Замфирова“ во изведба на Театарот на народностите**

**„Нежни штурци“ во изведба на НТ Прилеп**

**НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП**

**НЕЖНИ ШТУРЦИ**

**Блаже Алексоски**

**Режисер: Благоја Дамевски**

**Сценограф: Васил Костов**

**Музичка илустрација: Андреј Бељан**

**Учествуваат: Христе — ЦАНЕ НАСТОСКИ, Каранџулов — БЛАГОЈА ИВЧЕСКИ, Танас — БЛАГОЈА СПИРКОСКИ, Кокона — ЕВИЦА ГЛИШИЌ, Омер — КИРИЛ ЖУЖОСКИ, Ќаик — БЛАЖЕ АЛЕКСОСКИ, Ќамил — АЦЕ МИХАЈЛОВСКИ, Сефко — ТРАЈЧЕ ИВАНОВСКИ, Исма — ЛИДИЈА ИВАНОВСКА, Калас — ДИМИТАР ВАНДЕСКИ, Лариса — ЛИЛЈАНА РАКИ-ЏЕВА, Шакир — БЛАЖЕ АЛЕКСОСКИ, Кајмакамот — РАМПО КОНЕСКИ, Бојко — ПЕТАР ДИМОСКИ, Осман — БЛАГОЈА ИВЧЕСКИ, Хафиз — ЦАНЕ НАСТОСКИ, Димитрија — МАРЈАН ЧАКМАКОВСКИ, Ризо — КИРЕ МИРЧЕСКИ.**

**Премиера:**

# Драмолетите на Никола Киров Мајски

*ХАРАЛАМПИЕ ПОЛЕНАКОВИЌ*

СО СВОЈАТА „драма въ пет дѣйствия" — „Илинден", во која дава „картини из великото македонско въстание през 1903 год.", Никола Киров Мајски (Крушево, 1830 — Софија, 1963), крушовски учител и еден од активните учесници во Илинденското востание, го заседе заслужното место во историјата на македонската книжевност, и, пред сѐ, во историјата на скромната македонска драмска книжевност- продолжувајќи го делото на нашите трудбеници на полето на драмската книжевност Јордан Цинот, Марко Цепенков и Војдан Чернодрински.

Настанато во атмосферата на отпразнувањето на дваесетгодишнината од крушовската епопеја, делото „Илинден" на Мајски беше објавено, во лично издание на авторот, токму во 1923 година, во Софија и дојде како еден придонес повеќе кон подоброто осветлување на некои моменти, што му претходеа на денот на самото востание во Крушово, со неколку впечатливи слики забележани во разбранетиот град на самиот ден на ослободувањето на Крушово од страна на востаниците.

Не одликувајќи се со некаква особена драмска динамика и композиција, „Илинден" на Мајски беше сведоштво на еден очевидец н големиот миг од бунтовната историја на македонскиот народ од поново време. Без потребното драмско дејствие, повеќе раскажувачки отколку драмски, во стилот на народските драмски творби „од народниот живот", „Илинден" на Мајски, на најплодниот и најзагреаниот историчар на Крушево, на доста едноставен начин ги лика двата табора, турскиот и македонскиот, во часот на подготвувањето на востанието, односно преземањето мерки евентуалниот обид за востание да се обезглави, и самиот ден на ослободувањето на Крушево, исполнет со разбранетост и радост искажана во силните изблици на радост на сите јазици на населението на Крушово, на македонски, влашки, албански, грчки.

Во првата половина, драмата на Мајски го донесува советувањето на неколкуте турски административни службеници и пандури од Крушево со пратеникот на битолскиот валија, како да се попречи евентуалното востание во Крушово. Сликајќи ги верно турските господари од времето блиско до крајот на турското владеење во Македонија, доста распашани, уверени во неменливоста на постојниот ред во државата на султанот, та заради тоа насилнички расположени, готови на секакви „јунаштини": убивања и силувања, загреани и со ракијата, на советувањето кое се одржува спроти денот на востанието — на првиот пазарен ден, во понеделникот, решаваат да ги затворат повидните луѓе од Крушовско и од Крушово и со тоа да го обезглават движењето. Покрај тоа, донесуваат одлуки за образување контрачети, кои би ја парализирале акцијата на народните чети. Добро доловувајќи ја атмосферата од советувањето, авторот уфрлува низа пословици — на македонски и на турски јазик — повеќе анегдоти за „јунаштините" што ги сториле, потоа се пеат некои турски песни и се очекува успех во преземените чекори. Во сликањето на турските службеници, авторот ќе се наврати уште еднаш, но без некои особени добивки за драмата. Во другите две „дејствија" Мајски ги прикажува македонските луѓе, мажи и жени, ангажирани околу леењето куршуми, околу прибирањето на потребните прехранбени продукти и сл. Сите тие, рботниците и жените, даскалот и водачот на востанието Никола Карев, загреани за востанието, се исполнител на наредбите на Врховниот штаб; тој го составува и Крушовскиот манифест, толку значаен документ за високата и далековидна свест на востаниците; тој ги чита и наредбите на Врховниот штаб за почеток на востанието. Нетрпението на ангажираните луѓе и жени достигнува врвна точка, за да се дојде до самиот ден на заземањето на Крушово, 20 јули 1903 година. Самото заземање на Крушово Мајски го дава многу успешно, наполно динамично, преку искинати реченици и извици, искажани на јазиците на сите народности што живеат во Крушово, со песни на македонски и влашки јазик, со извици на радост, бакнежи и извикување на имињата на хероите на востанието. Пишувана на убав крушовски говор, исполнета со голем број лица, кој оди и до 27,

што говори за своевидната слабост во можностите за вајање на некакви драмски ликови, во 25 „јавленија“, „Илинден“ на Никола Киров Мајски има важност повеќе како културно-историска појава, отколку како чисто драмска творба.

## 2

Основното во овој мој труд е запознавањето со драмолетите на Никола Киров Мајски. Драмалетите на Мајски, наречени од самиот автор „С ц е н к и“, зачувани се во еден ракописен зборник, отчукан на машина, со своерачни коректури сторени од самиот Мајски. Зборникот со драмолетите Мајски му го подарил на Народниот музеј во Крушово. За постоењето на драмолетите на Мајски дадов општа информација во мојот прилог „Еден драмолет за Питу Гули“ („Нова Македонија“, 2 август 1967).

Се работи за зборник од 13 драмски текстови, од кои повеќето биле изведувани од аматерски трупи пред македонската емиграција во Софија во периодот меѓу 1952 и 1956 година. Во овие драмолети се слика животот на македонските луѓе од Крушово и Крушовско (во 13-от драмски текст станува збор за Леринско) во времето на преминот од XIX во XX век, со задржувањето, во еден

---

**Жан Дивињо**

**Играта на актерот е нешто многу повеќе одошто учење на улогата, долга е историјата на театарскиот уметник на сцена, тоа е минато, кое води потекло од времето кога не постоело она, што ние го нарекуваме театар: би можеле да зборуваме за некоја археологија на симулацијата.**

**(Актер и игра)**

---

драмолет, и на Крушовското востание. Значајни како етнографски описи на обичаите, верувањата, воопшто на животот на населението од овој крај на Македонија, тие донесуваат и некои значајни елементи од историјата на културно-просветниот развиток во Крушово, даваат убави типови на луѓе и жени, а на моменти се исполнети и со драмски достоинства и се истакнуваат особено со својот убав народен крушовски говор. Треба да се истакне дека сите драмолети, како порано и драмата „Илинден“, се напишани на народен јазик, додека само дидаскалиите, упатствата на режисерот, се дадени на бугарски јазик. Карактеристични се овие драмолети на Мајски со изобилството на фолклорни елементи. Речиси секој драмолет содржи по неколку народни песни и низа пословици. Верна слика на народниот живот. Изведувани пред емиграцијата во Софија, емиграцијата исполнета со носталгија за родниот крај, со своите народни песни, кои предизвикувале возбуда и солзи во очите на присутните гледачи, со сочниот јазик и прекрасната мијачка, крушовска носија, драмолетите на Мајски морале да доживеат успех. За тоа се сведоштво репризите на одделни драмолети и адаптацијата на еден текст. Иако доста скромни како драмски

---

**Мартин Елсин**

**Актерската игра значи вежба на творечката фантазија, многу сродна со вежбите на фантазијата на романсиерот, драмскиот писател или поетот: овие уметници, точно како и актерот, ја вежбаат својата имагинативна способност, за да постигнат интуитивно согледување на целината на едно човечко суштество, кое не постои, единствена комбинација на фактори, кои сочинуваат една човечка единка: ритам на движење, напнатост на телото, брзина на реагирање, став и други физички карактеристики, како и интелегенцијата, вокабуларот, идејната и религиозна основа и тн.**

**(Творечки придонес на актерот).**

---

текстови, драмолетите на Мајски ,иако уште ненапечатени, си го задржуваат своето место во историскиот развиток на нашата драмска книжевност.

Зборникот од драмолети на Мајски има нешто како увод, или како што тоа самиот Мајски го нарече „Наместо предговор“, кој е пишуван на бугарски јазик и датиран на 1 април 1956 година, во Софија. Во уводниот збор Мајски објаснува како дојде до појавата овие драмолети да бидат изведувани пред македонската емиграција во Софија, дава податоци за датумите на изведбите на девет од драмолетите и за подготовките и другите да се изведат, за составо т на аматерскиот изведувачки ансамбл, за режисерот и други поедници што помогнале во организирањето на изведбите на драмолетите.

„Откако V конгрес на БКП го призна правото на постоење на македонското малцинство на територијата на Н. Р. Бугарија — пишува Мајски — македонската емиграција, респективно софиската, се почувствува слободна во своите национални пројави и во литературно-музичките програми на своите средби, утра, седенки и вечеринки започна од сè срце да застапува битови и революционерни сцени на македонски говор.“ Од уводниот збор се дознава дека крушовската секција при културно-уметничкото друштво „Гоце Делчев“ од Софија прва започнала да дава претстави на крушовски говор, со тоа предизвикувајќи ги и другите секции на слична акција. Така настанала жива конкуренција, и биле наградени три драмски текста: еден на велешката секција, другиот бил крушовски и третиот кичевско-демирхисарски.

Првиот драмолет на Мајски има наслов „Некога на поседок во Крушово“, „битова сценка в едно дејтвие“. Се работи за сликање на една печалбарска фамилија мијачка, која преку една свршувачка се поврзува со една брсјачка куќа. Главата на првата фамилија се враќа од печалба. И тука е свршувачката, проследена со низа популарни македонски песни и ора. Драмолетот е исполнет со интимна, домашна атмосфера од времето пред околу седум децении.

Вториот драмски текст претставува „едноактна битова сценка“, со наслов „Новото што идит“. И во овој драмски текст се дава отсечок од секојдневниот живот од времето околу Илинденското востание. Штотуку пристигнува печалбарот дома на, портите, едноподруго, почнуваат да тропаат- бакалот — за да ја наплати вересијата, таксидарот да ја собере вергијата ,и настојателите на училиштето и црквата — за да ја земат синдромијата. Учителот Мајски, кој, веројатно, имал прилика да оди по крушовските печалбарски куќи за да собира доброволни пеилози за црковно-училишниот фонд, го искористил овој драмолет да им објасни на гледачите (и на читателите) што е тоа синдромија: „Синдромијата јет заем демек борч. Секој од нас доброволно земат на заем од Богородица да율 речеме, пет лири, или десет лири и на тие пари секоја година плаќа десет на сто лихва. Заемот се запишува, ама пари не се земаат, а секој што запишал, ќе си мисли оти зел пари на заем...“ (стр. 24 од ракописниот зборник). Овој податок за начинот на формирањето на црковно-училишниот фонд во Крушово (можеби на ваков начин се формирале фондови и во другите места на Македонија) претставува дргоцен податок, значаен за запознавањето со нашето културно-

**Мајкл Билингтон**

**Актерот, кому му е здодевно, или кој не е вклучен во сите видови на работа во трупата, е лош актер; ангажираниот актер, меѓутоа е ведар и исполнет со животна радост. Се надевам дека ќе можеме да работиме на создавање на тетатар во кој актерите ќе имаат исто толку учество, колку што имаат и писателите и режисерите, во кои сит е тие ќе бидат рамноправни.**

**(Техника на актерската игра)**

просветно минато. Освен со овој податок, оваа драмска работа се одликува и со својот јасно изразен патриотизам. Тоа се гледа од следново. Во драмолетот се внесува и една бугарска песна во која се слави бугарското име. Откако песната била испеана, настојателот Ицо Карев сугерирал изразот „бугарско име“ да се змени со изразот „македонско име“, и песната, до крајот, ќе се пее со изменетото име на славниот народ од песната.

„На строј в Крушово“, „Битова сценка в две дејствија“ е третиот драмолет на Мајски, исполнет со личности од првите две творби и со описот на обичајот околу стројот. Присутни се низа убави народни песни, меѓу кои и популарната „Билјана платно белеше...“

Четвртиот драмолет има наслов „На проштени поклади в Крушово“, „едноактна битова сценка“. Драмски текст со задача да се опишат обичаите околу Прочка, со низа народни песни и осудување на турскиот терор.

Кушу Лозе“, „туѓинска битова сценка в три дејствија“ е петтиот дерамолет на Мајски. Глишиќевски мотив за гуликожата бакалот. На печалбарското семејство од печалба, и кога требало да се плати, итрата домаќинка, која водела забелешки за сето што купувала, ја изнела својата сметка, и бакалот останал насамарен. Авторот на драмолетот добил нграда за своето дело. Очигледно и со заслуга, бидејќи тоа има во себе и вредни драмски елементи.

Шестиот драмолет на Мајски, со наслов „Овде така јет“, „битова сценка в четири дејствија“, не се одигрува во Крушово, туку во крушовските села Кривогаштани и Врбјани. Во драмски поглед делото е поинаку режирано: пред завесата режисерот ја изнесува содржината на творбата, поточно ја дава ситуацијата во која се одигруваат дејствијата. Основниот мотив е дека секој мора да работи. И мрзливата газдинска ќерка, мажејќи се, морала да работи. Забележливо е именувањето на населението од Кривогаштани со зборот кривогавци (еднина: кривогаец), а не како што обично се мисли: кривогаштанец. На гледачите делото треба да им се допаднало, бидејќи доживеано реприза, а и било адаптирано.

“Лимон и јајца“, „битова сценка в едно дејствие“ е текст духовит, со игра на зборот „Илуминација“ — во лимон и јајца. Исмеан е шпионот од драмата „Илинден“, Таќу Вале, од страна на боемот Чавче. Поради стапувањето на Абдул Хамид хан на престолот, се приготвувала илуминација. Телалот Таки Бишика, кој ја извикувал наредбата за илуминацијата, со извртувањето на зборот дошол до „лимон и јајца.“ Во пиесата авторот внесол и народни песни.

Осмиот драмолет нѐ води „При Тана Блажејца“. И овој текст е „едноактна сценка“, но не битова, туку „револуционерна“. Еден момент позајмен од драмат „Илинден“, овдека проширен. Слика на леењето куршуми, на турските претреси и итрото из-

влекување на селанецот-курир од полициската стапка. Покрај народни, во текстот е внесена и една народска песна, која служела како сигнал за претпазливост:

*„Збирајте се момци,*
*момци Македонци,*
*нарамете танки пушки*
*и редом патрони!*

*Па тргнале, браќа,*
*помеѓу народа,*
*посеете семе свјато,*
*семе за слобода! . . .“*

(стр. 8 8од ракописот

Водачот на Крушовското востание, Никола Карев и неколку раководители на востанието, и четници, авторот ги слика во драмолетот „На Кале“, „едноактна револуцијерска сценска“. Дејствието се одигрува на месноста Кале, во Крушово. Тоа е поетска визија на блиската днина со реминисценции од светот на легендите, исполнета со патриотски патос. Никола Карев раскажува една варијанта од легендата за Бакарно Гумно: „Од векои има едно скзание што раскажуват, оти тамо, на БАКАРНО ГУМНО, во скривници, максус напраени од македонските некогашни државници, се наоѓала под коритото на реката Црна тарапаната на старата македонска држава“. Тоа била ковачницата на пари. А преданието тврдело дека таа ковачница ќе се открие кога Македонија ќе се ослободи. Минувајќи од легендат акон реалноста, Никола Карев тарапаната ја гледа во ослободувањето на Битолско-прилепското поле од гнетот на турскиот господар и давањето на земјата на оној што ја обработува. Сцената завршува со вдахновениот говор на Карев, базиран на мислите од Крушовскиот манифест.

**Георги Александрович Тофстоногов**
**Ни еден проблем на современата театарска уметност не ќе може да се реши, не ќе може да се постави и нема да донесе плодови се додека не се појде од актерот. Тешко е денеска некој да се посомнева во водечката улога на режисерот во современиот театар. Меѓутоа во најдобрите претстави режисерската замисла и водење на ликовите, колку и да се самостојни и свежи, секогаш се збогатени со нерамнодушноста на актерското срце, со неговото сфаќање на светот и со неговата психологија.**
**(Проблемите на трансформацијата кај нас)**

Десеттиот драмолет има наслов „Јадец, ефендилер“, „едноактна сценка“. Предилинденски денови: претрес во Горно Мало, по Никола Карев, кој слегол во Крушово. Безуспешен е претресот, а низа личности се среќаваат и во драмата „Илинден“.

Драмолетот „Питу Гули меѓу своите“, „двоактна револуциона сценка“ го обработив во мојот прилог објавен во „Нова Македонија“, на 2. VIII. 1967 година.

Последниот драмолет на Мајски, со тематика од животот на луѓето од Крушово е „Мајстор Фидан“, „битова сценка в четири дејствија“. Низа слики од животот на занаетчиите, измачувањето на чираците, типична лоша газдарица ис лични моменти од животот на чираците и занаетчиите.

Тринаесеттио тдрамолет е „На борба со реакцијата“, „револуциона пиеска в две дејствија“. Дејствието се одигрува во селото Баница, Леринско, во 1902 година. Главниот личност е самиот автор. Борба со отпорот на населението кое, исплашено од власта, не сакало да го прими новиот даскал, кој бил, инаку, „македонски патриот“.

Иако спромни посвојата драмска вредност, драмолетите на Мајски убаво можат да се вклопат во нетака богатата македонска драмска книжевност. Очигледно Мајски не е голем драмски писател, тој не е ни од осредните драмски писатели, но тој е мајстор во сликањето на луѓето од илинденскиот период во Крушово, тој среќно ја доловува атмосферата на тоа бурно време во историјата на македонскиот народ. Неговите драмолети одат во прилог и на тоа да го дополнат неговото кажување за Крушово, искажано во илјадници напишани страници (од кои поголемиот дел останал во ракопис). Одделна вредност на драмолетите на Мајски е неговиот стремеж да ги возбуди заспаните македонски емигранти и да го сврти нивното внимание кон родниот крај.

# ХАМЛЕТ

## Човек што е присилен да ја игра наметнатата ролја, за која нема ни волја ни талент...

*ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ*

Трагедијата на данскиот принц, видена како врвен израз на Шекспировиот гениј, ни дава еден бескрајно широк извор на можности за нејзиниот сценски третман. Дали ќе играме една трагедија на п р и н ц о т Хамелт, кому му е одземен тронот, кој треба да ја врати честа и правината, пронаоѓајќи што е гнило во д р ж а в а т а Данска и со тоа, да го ставиме во оној немилосрден и голем и с т о р и с к и механизам на кралувањето и детронизацијата во стил на Шекспировите историски игри а ла Јан Кот? Или пак, ќе направиме трагедијата на сознанието на еден ренесансен интелектуалец, опколен од бедемот на средновековниот мрак на духот? Или, можеби, една варијанта на романтичен, возвишен херој — фрлен во бездната и вителот на безличните и крвавите подлости на средината, во која живее и во која неговата состојба на духот е тотално инкопатибилна со акциите што треба да ги преземе или да не ги преземе? Исто така, од целата трагедија можеме да направиме и потресна психолошка студија на искривоколчувањата на потсвесните слоеви на човековата душа. Наброените можни избори (ги има бескрајно многу) секако би произлегувале од режисерскиот афинитет кон прикажувањето на животот и неговите испади. Се разбира дека има режисери кои не прават никаков избор, ами настојуваат да ја прикажат „оригиналната и со ништо неосакатена верзија на Шекспир" блазе им што можат да бидат толку способни та да ни го кажат „она што го мислел и самиот Шекспир". Велам, блазе им што можат да го побараат тој напор од себе и блазе ни нам што можеме да го примиме тоа. За мене, меѓутоа од основна важност е да се одбегне таквата интегрална интерпретација на една „класична" пиеса, со многу фризерски и костимски зафати, а со малку жар на современата преокупација на човекот, без оглед на тоа какви ќе бидат фризурите и костимот. Напротив, битно е Хамлет да ни биде претставен како наш собрат.

Каква е трагедијата на Хамлет? И кој е Хамлет?

Мотивот на неговото постоење како трагичен херој, во својата примарна вредност е апсурден. Сите се согласуваат со тоа дека Хамлет, како мисловно суштество е човек на Ренесансата. Со тоа, се чини, дека сите сакаат дека Хамлет, по својот став кон животот е докрај афирмативен оптимист, кој има причини за својот оптимизам надвор од христијанскиот бог, што значи во рамките на длабокото ренесансно верување во човекот! Овде започнува драмата: тој виртембершки студент, ренесансен интелектуалец, опиен од сите животни радости, вљубен во животот и човекот, гладен за сознавање и мудрост, длабоко верен на сите човечки вредности, ставен е, или поточно спротивставен во една средина од која одблескаат сосема спротивни аспекти на животот! Ми се чини дека сум токму сега близу до првата драмска ситуација, што може да биде сосема слична на една современа траума. Се разбира, ако успеам да ги доловам најсуптилните паралели на овој конфликт за да можат да бидат тие доволно перцептивни за современиот гледач? Имено, ако публиката биде доведена во состојба да го „препознае" тој конфликт

---

**Бернард Дор**

**Се обидовме да покажеме дека театарот, пред се е место за игра помеѓу Јас и Тој, онака како што го опиша Бланшо, со додатна димензија која му дава Ние. Во тоа е силата и слабоста. Театарот не може да престане да осцилира помеѓу првото и третото лице. Театарот е самата таа осцилација. На сите, кои би сакале да го запрат на едно од тие лица, би им побегнал. Привилегијата на актерот не е во тоа да може еден ден да го каже она старо јас творец туку да работи и да живее во својата немоќ, да го каже тоа и да ја избегне играта помеѓу првото и третото лице. Во тој поглед слободата денес е повеќе од било кога во центарот на вниманието на театарот.**

**(За актерот во прво лице.)**

---

и да го разложи во смисла на: денешен млад студент, м а р к с и с т и ч к и интелектуалец, опиен од сите животни радости, гладен за сознавање и мудрост, длабоко верен на сите р е в о л у ц и о н е р н и човечки вредности, ставен е, или поточно, спротивставен, во една средина, која се уште се бори за едно бесконфликтно општество и од која сега за сега одлбескаат се уште сосема спротивни аспекти на животот! Неговата младост бликнува во револт. Таа не сака да чека. Сака да го забрза револуционерниот

процес. Не наоѓа разбирање. Се фрла анатемат врз него и кулата од карти се урива! Хамлет е, значи, лик — виден, создаден, инспириран, роден ако сакате во еден миг кога човекот ги раскина веригите, се откина и побегна од самата средина на Шекспировата поетска душа. Силата и карактерот на она што беше човек во Шекспира ја победи силата и карактерот на она што беше драмски писател во него. На тој начин, на сцената истрча еден лик што неминовно мораше да дејствува, а немаше сиже за него?! Заради тоа Хамлет почна да егзистира во едно несреќно позајмено сиже. Велам несреќно, мислејќи притоа на неадекватното во тоа сиже со карактерот на Хамлет. Тој, имено, требаше да ја одигра својата рола во сосем д р у г о сиже, сосема поинакво од данската легенда! Драматургиски нонсенс? . . . Или можеби се работи, сепак, за генијален драмски писател? Се работи за второто и тука почнуваат маките на сите режисери на оваа трагедија. Тука се наоѓа неразврзливиот јазел на оваа „најтешка" пиеса на Шекспир. Хамлет, значи, не ја игра рољата, за која е создаден. Напротив, тој во „својата трагедија" е присилен д аигра една рола што најмалку му прилега и да се мачи во една апсурдна состојба што раѓа други и нови, да се мач, исто така, како што би се мачел еден обичен актер, играјќи ја рољата што не му одговара! Првиот апсурд, значи, се исцрпува со погрешната расподелба на ролјата или пак, со ингениозната драматургиска претпоставка на Шекспир. И така, Хамлет, откако ја доби улогата на Хамлет во истоимената трагедија, доживува низа удари. Неговиот хуманистички свет почнува да се распаѓа под дејство на судбината што му е наметната (аспект на античката трагедија). Првото сознание е најлошото: татко му е убиен и детониран, стрико му е убиец и родоскрвник, мајка му е блудна соучесничка во тој злостор, неговата земја е обесчестена и гнила, а духот на неговиот татко (интеракција) бара одмазда или, со други зборови, исправка на овој ужасен свет, или казна за тој ист свет! Можно ли е тоа? Хамлет, обземен од ужасот на толку брзото и толку мотивираното распаѓање на неговиот поглед на свет, распарчен во илјада парчиња заради тоа, обземен од ужасот на сопствената психичка ситуација (проблемот на таткоубиството — Едипов комплекс) не се прашува дали е тоа можно? Тој, набрзина ја прифаќа фрлената наракваица на судбината и тоа многу го обврзува. Апсурдната ситуација на неговиот дух почнува во моментот кога тој се заколнува дека ќе ја изврши одмаздата, кога значи, се согласува да го прифати начинот на живот од кој се грози. Прифаќајки го тој компромис, а истовремено останувајќи си, притоа, верен себеси, тој станува актер со погрешно доделена ролја. Од друга страна, за да биде уште поголема неговата трагедија, тој скоро веднаш станува свесен за својата безизлезна ситуација.

Многумина творци, кои аналзирајќи го Хамлет, тргнале по некои од наведените насоки на класичната општествена или психолошка интерпретација на драматургијата на Шекспира, дошле до единствен заклучок, дека „Хамлет" е навистина прекрасна трагедија, но, за жал „многу несмасно компонирана". Секако, морало да им се чини несмасна, зошто тие ги барале оние к о н в е н ц и о н а л н о логички елементи кои можат да се компонираат во една беспрекорна драмска целина. Зошто, тогаш, и Шекспир не направил (не можеме да се сомневаме во тоа дека можел) една поцврста композиција? Очигледно заради тоа што ја следел својата прва драматургиска претпоставка, за која веќе рековме дека е апсурдна, но генијална. Следејќи ја, тој, исто како и Хамлет немал можност да се однесува к о н в е н ц и о н а л н о логично спрема драматургиската обработка и место да го фрла својот јунак по беспаќата на бесмисленоста, доловувајќи ги, притоа, најзамрсените тајни на животот. Или обратно Хамлет, заробен од својата судбина (генијалната драматургиска претпоставка на Шекспир) не може да се однесува к о н в е н ц и о н а л н о логично спрема животот, и место тоа, се мачи во хаосот на својот поматен поглед на свет. Да се послужиме со факти: од почетокот, на Хамлет му се чини дека животот е достоен да се живее. Потоа, се соочува со фактот на животот што не е достоен за тоа. Зошто тогаш продолжува да живее? Тој и сам се прашува. Сите одговори на ова прашање што досега сум ги сретнал

---

**Ежен Јонеско**

**И навистина, актерот прима врз себе туѓи фантазми, сништа и кошмари, Тој ги брани и овоплотува. Веројатно затоа што и самиот себе се наоѓа во туѓи кризи. Сепак, писателот е должник. Актерите, секако зборуваат за себе преку мене. Меѓутоа, јас сум тој кој што повеќе зборува преку нив, благодарејќи на нив.**
**Кога прв пат присуствував на проба на својата прва претстава, ме обзеде некое чудно чувство, некоја чудна мешавина на среќа и нелагодност. Зарем имав право да имитирам творец? Дали имав право да створам суштество. Театарската претстава завршува ноќе. И претставата на светот ќе заврши. Една нова прекрасна манифестација ќе ја замени сегашната, како што и нов спектакл ќе дојде да го замени стариот театар. Каква е улогата на режисерот кој се вметнува помеѓу авторот и актерот? Не е ли натрапник? Некогаш авторот и најстариот актер ја режираат пиесата.**

**(Писателот и актерот.)**

---

ми се чинеле недоволни или непотполни. И не само за мене. Одговорот што ќе се обидам јас да го дадам не мора да биде ни доволен ни целосен, но од него зависи цела концепција на претставата што треба да ја направам, а можеби ќе придонесе со зрачење светлина да навлеземе подлабоко во таа бездна. Да продолжам: Шекспир е гениј, а Хамлет и покрај лошо доделената ролја, одличен актер. И колку и да не му одговара ролјата, тој сепак умее да одигра некои нејзини делови. Односно неговиот свет се урива, но во тој лом некои делови остануваат се уште цели. Во таа катастрофа — пријателството како морална вредност се уште останува. Тука е Хорациј. Потоа, Офелија е тука. Значи, и љубовта е се уште присутна. Тоа се, да речеме, остатоците на некои предоминантни вредности што се уште, директно од животот ,му се наметнуваат на светот на Хамлет. Со споменатите остатоци на вредностите на животот, кои се уште го подгреваат неговиот веќе згаснат оптимизам (Хорациј, Офелија) Хамлет у ш т е живее. Ако веќе живее, тој, се разбира мора да црпе гориво за тој живот од неговата страшна желба за одмазда. Овде гледаме колку е плиток одговорот на некои теоретичари на прашањето зошто Хамлет живее, ако тој гласи, дека живее одмаздата?! Зашто, какви и да биде квазипсихолошките оправдувања на таа теза, никако не може да се даде еден веродостоен одговор на фамозното прашање; зошто, тогаш веднаш не го убива? Тезата за вродената колебливост е неодржлива како основен мотив на една толку силна трагедија, инаку целата материја би се исцрпела како пиеса „за еден колебливец, како што се пиесите за „скржавецот“ или „заводникот“ итн. Значи, Хамлет живее од остатоците на моралните вредности (Хорациј, од остатоците на најголемата вредност — љубовта (Офелија), а црпи гориво за животот од желбата за одмазда. Тоа се две различни работи. Да сумираме: видовме како судбината му ја наметна на Хамлет неговата почетна бесмисленост на егзистенцијата, а потоа како Хамлет сам го прифати и вториот апсурд. Дури сега доаѓа на ред неговата интимна драма — третата бесмисленост, односно, осознавањето на претходните две. Неговото сознание дека една ролја што не му одговара, дека сам ја прифатил, иако делумно му била наметната во еден момент кога бил просто дрогиран од омразата во моментот кога духот на татко му го известил за се! Згора на тоа, што е уште полошо, тој сосем свесно го прифатил и продолжувањето на ролјата, иако имал шанса да ја прекрати, сметајќи на преостанатите вредности на неговиот ренесансен свет — пријателството и љубовта! Тука почнува неговото сознавање дека не може да живее по слободен избор. Дека е осуден да го работи она што не може, да мисли како што мора, да дише со туѓ здив, да мрази со туѓа омраза, да љуби со туѓа љубов, да е туѓ на самиот себе. И тука доаѓа прашањето — Да бидеш или да не бидеш? Ако веќе не можеш да бидеш онака како што сакаш да бидеш, зошто тогаш, да бидеш? Ако пак, сакаш да умреш, онаков каков што не сакаше да живееш, зошто да умреш? Значи, Хамлет не може ни да живее ни да умре!! И тоа е токму најстрашната трагедија на еден млад човек! Има ли подобар сценски услов од тоа? Видена така, неговата дилема живот — смрт не е веќе само прашање да се биде или не, ами суштинска драма на еден човек што р а з м и с л у в а и што е соочен со резултатот на својата тотална дезинтеграција. Зашто Хамлет сам си го отсече патот на своето повлекување. По ова основно согледување на безизлезноста на неговата егзистенција, доаѓа неговото интимно, психолошко пресметување со самиот себе, односно со отуѓеното свое Јас. Овде доаѓаме до вториот основен проблем на Хамлетовата личност, до неговото лудило. Откако ги согледа причините на безизлезноста, во која западна, тој станува слаб. Исфрлен од начинот на размислувањето што му беше својствен, тој ќе биде присилен да размислува со категории што не ги познава, односно ќе биде присилен да н а с е т у в а место да мисли, што е само по себе уште еден тежок товар за него и уште една бесмислица. Неговата сила на спекулациј е исцрпена и сега, во темнината, мора да се потпира врз својата интуиција. Потпирајќи се врз неа, тој почнува да се преправа дека го прифатил начинот на жи-

---

**Јан Кот**

**Во текот на последниве 20 години театарот на суровоста, хепенингот, надреалистичкиот декор, поп театрите, театарот на маски и марионети, пантомимата и театарот без зборови и експерименталниот театар го променија изгледот на традиционалната сцена и создадоа еден нов сензибилитет. Педесеттите и шеесеттите години Питер Брук, Питер Пол и Ѓорѓо Стрелер, меѓу другото правеа театар во исти дух, како Бекет, Јонеско, Жене. Но денеска нарочно во соединетите Американски Држави — експериментирањето досегна до своите сопствени граници: театарската машинерија може**

**Драмата, во најтесна смисла на зборот — говорот, поезијата, идеите, заплетот, личностите — практично ги снема од голем број сцени на универзитетските и авангардните театри, или пак негде многу ретко и несакајќи ги користат. Усните се развлекуваат во чудни гримаси, а остануваат неми. Инспирацијата е осиромашена, а тоа сиромаштво предизвикува досада.**

**(Нема уста)**

---

вот во Ексинор. На тој начин тој се тренира за задачата што го очекува — одмаздата. Но, за да го прифати чисто тој живот, пред тоа мора да направи уште неколку „ситници“, односно да се одрече од некои вредности што сега го матат неговиот нов внатрешен универзум! Секој млад човек е склон кон исклучителноста. Дури, може да се каже, дека младоста на умот не мора да се мери со годините, ами со моќта да се биде исклучителен. За Хамлета е неможно лавирањето меѓу доброто и злото. Тој не може свесно да кокетира со подлоста, а истовремено, правејќи добри дела, да рекомпензира на морален план! Таквата морална хипокризија, што најчесто претставува главен орнамент на зрелоста на постарите, нему му е одвратна и туѓа. Тој орнамент на моралната хипокризија е многу карактеристичен за нашата цивилизација воопшто и Шекспир сака да се пресмета токму со него. Хамлет не може да се помири со таквиот компромис. Напротив ако пеколот не оставил повеќе место за небото тогаш нека се затре и последното парче небо. Започнува злото... Хамлет се одрекува од Офелија. Ја уништува неа, а не согледувајќи го тоа, и својот живот го прави уште побесмислен, зашто постојано бара од себеси дела за кои не е способен. Плеткајќи се така, тој презема по некој половични акции, кои го воволекуваат во уште побесмислени ситуации. Тој бескраен и маѓосан круг го доведува на работ на вистинското лудило. Значи, тој не е луд, ниту пак изигрува лудило. Тој, едноставно, станува невротичен и почнува да се лизга на работ од лудилото. Тој сега може матно да го согледа своето отуѓено јас меѓу парампарчињата на неговата дезинтеграција. Тоа негово јас перфектно може да се вклопи во с и ж е т о, но истовремено, тој не може сосем да побегне од остатоците на неговата личност од почетокот на трагедијата! Се обидува да побегне на најразлични начини: во дијалогот со мајка си, се обидува да го уништи своето преостанато јас и тоа на самиот извор, во сенката на мајчината утроба, но место тоа, во одблесоците на грижата на совеста на неговата мајка, тој добива потврда на она што сакаше да го заборави! таа моментолна снага тој сака да се пресмета брзо за, одново, да не излезе од „ликот“. Заради тоа, непосредно по разговорот со мајка си го убива Полонија! Значи станува убиец! Тој квалификатив мор адаго носи без обзир колку Полоние го заслужил неговиот меч. Потоа, во дијалогот со Офелија се обидува пак да го уништи своето преостанато јас, но и тука минува неславно заради искрената љубов на Офелија?! За да си го докаже спротивното, тој свесно постпува со Розенкранц и Гилдестерн како да се овие обични кучиња (тие тоа и се) и, на крајот, ги убива! Значи, уште една реакција, уште еден тренинг за врвната одмазда. Овие дела требаше да ја стават дефинитивно во погон неговата отуѓена личност, која ќе биде во состојба да го убие

---

**Мирослав Беловиќ**

**Неопходната борба против литературата во современиот театар, донесе во текот на времето неочекувани и непожелни појави, како што се страв пред сложен и голем текст и бегање од проблемите што тој ги поставува пред актерот и режисерот. Се појави за радикално скратување на монолозите и дијалозите. Наместо да се превземе сè, поетовиот текст да се преточи во сценски јазик на дејствија, конфликти и односи, се почесто се прибегнува кон пребрзи и непотребни хируршки интервенции... Насетувам дека последниве децении на нашиов дваесетти век ќе протечат во потрага на возбудлив спој помеѓу изразноста на актерските зборови и актерското тело. Фантастичниот лет на човековите мисли во непознатото не ќе може да се изрази без актерите, кои суверено владеат со уметноста на современиот говор, кои поседуваат полна мерка н авистинитост, конкретност, едноставност и поезија која од нив зрачи.**

**(Актерот и зборот во современиот театар)**

---

кралот. И не само тоа, ами ќе биде толку отуѓена што, потоа, ќе може да в л а д е е во кралството! Значи, ќе биде во состојба и самата да се фати во орото на насилствата и злосторите што ги наметнува секое в л а д е њ е по себе! Меѓутоа, проблемот се состои во тоа што таквата личност кај Хамлета никогаш не дошла до целосен израз. Тој им се восхитува на Фортинбрас и Леарт заради нивната сила толку едноставно да тргнат во акција за да ги одмаздат своите татковци. Всушност, Фортинбрас го претставува врвот на Сизифовиот рид до кој Хамлет некогаш нема да стигне!

И така, ритамот на сменувањата на доминацијата на неговите две јас станува се поискршен, темпото се побрзо, а клиничкото лудило се полесно се вовлекува во него. Самото разврзување на трагедијата станува толку молскавично брзо, што може да се смета дека акциите што ги презема Хамлет во финалето, се одраз на моменталната доминација на неговото отуѓено јас во споменатото завиорено темпо.

И така, Хамлет, не решавајќи ги проблемите на с в о ј а т а трагедија, ги решава проблемите на трагедијата на Елсинор, убивјаќи го кралот. На крајот на краиштата, такво разврзување бараат и основните конвенционални норми на трагедијата. Меѓутоа, основниот проблем на Хамлет како личност останува нерешен. Проблемот останува отворен. И тоа е добро. Но сега доаѓа Фортинбрас, како Деус ех мацхина?? Тој треба да го сохрани Хамлет, да ја покрие со земја неговата дилема и со тоа божем да ја реши. Но,

доли денешниот гледач, длабоко скептичен, невротичен и самиот во голема мера отуѓен, речиси сосем помирен со бесмисленоста на својата егзистенција, видена од аспектот на проблемите на денешниот свет доведен до работ на пропаста од една тотална уништувачка војна ... дали тој денешен гледач може да ја прифати таквата разврска на трагедијата? Дали денешниот гледач може да ја прифати маската на Фортинбрас која сугерира дека носи правда и надеж како дар и како илузија? ...

Ова прашање вклучува во себе цела низа проблеми, веќе многу блиски на денешниот гледач. Да речеме можеме да го прифатиме Фортинбрас и повторното воспоставување на хармонијата, како дар на илузијата, како моментална релаксација, па дури и како идејна поента — ако сметаме дека театарот треба да служи за утеха, за фризирање на животот и за помагање на дигестијата на гледачот. Но ние веќе однапред се договоривме дека таквиот театар е мртов и оти нема да го викаме неговиот дух на спиритистичка сеанса, ниту пак да го тераме гледачот да оди в музеј место в театар.

Втората варијанта е да го прифатиме Фортинбрас како човек што не е свесен за своето отуѓување, како човек чија ролја во целост му одговара и на тој начин силно да ја потцртаме страшната трагедија на Хамлет, неговата најсовремена и најактуелна траума — играњето на ролјата што не му одговара. За жал, оваа варијанта не неприфатлива зашто таквиот Фортинбрас не може доволно јасно да се фиксира за краткото време на неговата сцена за да стане искривено огледало на Хамлет. Пред опасноста Фортинбрас да остане недоречен како идеја и неостар како лик, пустата реџисерска желба мора да отстапи. Од друга страна пак евентуалната ваква поставка на Фортинбрас не дава големи пластични можности за снажна и ефектна сцена на финалето, а претставата не смее да се остави без ефектно финале.

Третата варијанта е духовита, но со својата сочност може да го избрише горкиот вкус на претставата и да и даде блуткав. Меѓу горкото и блуткавото, разликата не е којзнае колку голема, но овојпат повеќе ми се допаѓа горкиот вкус заради мојот непоправлив оптимизам. Претстави со блутков вкус се прават кога се губи секоја надеж ...

Третата варијанта би се исцрпела со доаѓањето на еден Фортинбрас, во вид на еден напудрен педер, крал клован, дегенериран малоумник со својата свита од лижисаани и крокодили, што алчно гледаат и го меркаат богатиот мебел на Елсинор, одвај издржувајќи ја протоколарната погребална парада, за после да паднат во бесознателна оргија на нов разврат и грабеж. Тоа би било навистина ужасен „хаппу енд". Но, поставувката на секоја претстава треба да значи, ако ништо друго, прецизна фиксација на состојба на духот на нејзиниот автор. Однесувајќи се искрено кон состојбата на својот дух денес, јас се решив за друг крај.

Претфиналната сцена на колежот, отвора во психата на гледачот огромен простор, во кој завладува хаос. Сцената е полна со трупови. Во неговата глава со молскавична брзина се одвиваат филмовите на судбините на секој труп, уште еднаш. Цел тој порој на асоцијации се слива исто како крвта на сцената кон хаотичната слика и тука грчевито ја бара поентата. Се е свршено, а ние чувствуваме огромна горчина и празнина. Бараме одговор за таа горчина и празнина. Тоа е резултат на урнатата рамнотежа на нашиот свет. Нашиот мозок грчевито ја бара надежта во воспоставувањето нова рамнотежа, на поздрави темели. Надежта во Спасот го прави своето. Ние веќе силно ја чувствуваме нашата итна потреба да се појави Фортинбрас — каков-таков. Хорациј, единствениот преживеан, исто така ја чувствува таа потреба! Потребата расте пропорционално со должината на паузата. Возбудата, исто така. Многу режисери го доведуваат Фортинбрас во различни варијанти, меѓутоа, вистинските мајстори ја продолжуваат паузата колку шот може да издржи возбудата на публиката ... Се прашувам, што ако Фортинбрас не дојде? ... Што ако паузата трае бескрајно долго? Ако трае толку долго колку што човекот трага по смислата на својот живот? И Фортинбрас не доаѓа. Труповите црвосуваат. Хорациј полудува од нивната смрдеа и хистерично го изговара името на Фортинбрас — како молитва, како болничар, како хигиеничар, како свештеник, како поет, како војник, како крал, како власт, како небо, како Спас ... Но, ете, во ова претстава Фортинбрас нема да дојде. Разочарувањето на публиката е бескрајно. Таа се чувствува прелагана. За мнозинството од салонот, театарската конвенција значела вистина и затоа мнозинството е разочарано. Но погодокот е полн и кај нив. Зашто излегуваат од салонот на Шекспировата трагедија. А истовремено и Шекспировата трагедија. А истовремено и нивниот проблем на денот. Кај другите, пофлексибилните и поподготвените да сфатат дека секоја театарска претстава (ако држи до себе) е нова театарска конвенција, се рођат мислите обогатени за еден понов агол на гледање ...

# Студии на интермедијална режија

*РАДОСЛАВ ЛАЗИЌ*

*Не постои поубава задача од тоа: да му овозможиш некому развиток, да му помогнеш на човекот во неговиот стремеж кон подемот.*
*Иво Андриќ „Знаци покрај патот“*

Теоријата и праксата на драмската пропедевтика кај нас, по се изгледа не е доволно истражена, ниту пак нејзините естетски и педагошки методи доволно поучени. Воведување во идејата и проблемите на драмската уметност, совладување на идејно-уменичките основи во толкување на драмските дела, работата на режисерот над самиот себе си, работата на актерот, запознавање со стиловите на режирање, уметничките правци и филозофски погледи и мислења, совладувањето на логиката и грамтиката на режирање, психологијата на стварање и естетските процеси се основни полиња на драмската пропедефтика.

Драмската пропедефтика всушност е воведување во сложените проблеми во уметноста на режирање и уметноста на глума. Овој сложен и суптилен уметнички процес на воспитаникот е долга и макотрпна творечка работа, со цел за воспитување на режисерската индивидуалност и актерската особеност. Во својата естетичка студија СМИСЛАТА НА ТЕОРИСКАТА РАБОТА ВО РАМКИТЕ НА УНИВЕРЗИТЕТОТ НА УМЕТНОСТИТЕ, Доктор Милан Дамјановиќ го истакнува значајот на естетското воспитување, кое денес треба да биде во прв ред само воспитување. Под „естетско воспитување“ овде подразбираме воспитување на возрасните за одредена уметност, т.е. за воспримемање на уметноста и за уметничкото творештво, но и за воспитување по пат на уметност, т.е. остварување на одредени цели низ уметноста, и тоа не само естетски во тесна смисла на зборот, туку и морални, интелектуални и други цели. (Доктор Милан Дамјановиќ, „Местото на теоретската работа во рамките на Универзитетот на уметностите, Белград, 1976, стр. 16.).

Според нас, драмската пропедевтика на академиите, факултетите и на универзитетите на уметностите би требало да го развиваат и поттикнуваат критичкото мислење, да ги обединуваат стекнатите и новите знаења и сознанија од поедини уметнички и научни области и предмети на студии, и да пружаат темелна основа за изградување на сопствениот уметнички и научен поглед на свет, како и согледување на светот на идеите во светот на реланоста.

Во една драмска култура, воспитувањето на драмсиот подмладок има далекусежни цели и тоа е неодвоиво од драмската уметност. Оттаму доаѓа и големото значење на уметничките школи и драмската пропедевтика кај нас и во светот.

Многу е близок ставот на доктор Милан Дамјановиќ, кој го формулира на крајот на својата студија: „Уметничкото творештво како резултат на слободата врзано е за уметничката вистина ,а оваа не може да се замисли во модерниот поим на уметноста без миметички функции, како што тоа го покажа од марксистичко гледиште Стефан Моравски . . .

---

**Мендел Кохански**

**Општествените средини отсекогаш тешко се снаоѓале со појавата на актерот во нивните редови — реагираат со мешавина на восхит и презир, страхопочитување и страв. Понекогаш наградувале, понекогаш казнувале. Историјата за општествената улога на актерот е историја на еден долг пат, на еден напорен подем од дното до несигурен углед и место вон кругот на општествено признатите.**

**(Повик за лош глас)**

---

Па оттаму и уметничкото произведување на новата стварност не е индивидуално, произволно создавање, кое извира од уметничкото ЈАС, туку создавање кое коинцидира со големите цели на револуцијата во нашето време, во суштинска согласност со социјалистичкото и планетарното НИЕ.

Скоро пред четврт век великиот Гавела пишуваше во своите **Мисли за теоријата на уметничката настава,** откривајќи го парадоксот на драмската пропедевтика: „Како што не постои некое естетски гарантирано начело за „стручњак“, така уште помалку постои такво начело за „стручњак“, на уметничката настава. (Достор Бранко Гавела, АКТЕР И ТЕАТАР, Нови Сад, 1976, стр. 96.).

Уметноста на режија и уметноста на глума станаа желба на илјадници млади, кои што навалувајќи во театар, филм, радио или телевизија, би сакале да се опробаат како драмски творци. Само избраните се подложуваат на динамичните студии на драмската уметност.

Познатиот драмски педагог доктор **Хуго** Клајн во својот оглед **Методи за предавање на театарската режија,** го изнесува уверу-

вањето дека целта на секој драмски педагог треба да биде потстрек, развивање на оригинална творечка личност кај своите студенти. „Отфрлувајќи го нихилистичкото негирање, режијата да се предава и учи, исто како и утопистичкото верување, дека добар наставник од било кој интелегентен љубител на театар може да направи режисер. Требаше да се одговори на прашањеo: на што треба и може да ги научи училиштето оние избраници, за кои комисијата на приемниот испит утврдила (понекогаш само тврдела или претпоставувала) дека имаат способности нужни за иден режисер. Беше јасно во никој случај нив не треба да им се дава рецепт за театарски претстави. Сметав, и сметам, дека главна задача во наставата за режија е најнапред, тие млади луѓе добро да се запознаат со основите и особеностите на театарското истражување, а потоа да им се дадат можности за вежбање се додека сосема не овладеат со јазикот на сценските збиднувања, додека не научат со нив да соопштуваат, јасно и чисто да ја искажуваат секоја мисла, своја или туѓа“. (Алманах, Дваесет години на Академијата за театар, филм, радио и телевизија, 1971 стр. 68.).

Со изборот на Боро Драшковиќ во Академијата на уметностите во Нови Сад, за редовен наставник за режија, воспоставена е методологијата на интеремедијалните студи за режија. Ова аединствена метода не ги двои драмските уметности во текот на студиите. Преплетувањето и сук цесивните студии на режија, како општа драмска уметноста а потоа како режија во театар, филм, телевизија и радио е предмет на вака замислените интермедијални студии.

Веќе во пропозициите на приемниот испит, кој темелно и со голема прецизност се реализира по повеќе неделна работа, се гледа карактерот на наставните програми и планови. Рамноправност и подеднаква застапеност на сите драмски медиуми им овозможува на студентите во текот на четиригодишните студии, покрај општите знаења и сознанија за уметноста на режирање, да совладаат во рамките на редовна настава, предавања и вежби, како и преку задолжителна уметничка пракса, елементарни знаења и специфичности на режија во театар, филм, радио и телевизија. Режијата е единствена драмска уметност само е различен видот на нејзиното остварување во различни медиуми. Согледувањето на сличностите и разликите му дава можност на идниот режисер, спремно и квалификувано да влезе во светот на театарот, филмот, радиото и телевизијата. Интермедијлната метода на студиите за режија, е темелна припрема за делување на модерниот драмски уметник, кој мора да биде спремен да следи и учествува во своето време со најголема професионална одговорност. Злоупотребата на медиумот, не е одлика на професионалците, уште помалку на драмските уметници, кои создаваат според потребите на времето во кое живееме. Методата на Драшковиќ подразбира уште и активност, во однос на студентот на режија, кон животот и стварноста. Со цел да се запознаат општествените односи ,како и согледување на стварноста, студентите на режија имаат повеќе часови во индустријата: Во фабрика за машини (режија за произведување на машини), на неуропсихијатриска клиника (психо-драмата и социо-драма), во кујната на голем хотел (режија на листата за јадења, режија на кујната), во затвор (режија на затворот, психологијата и драмата кај личностите во конфликт) . . .

Посебен квалитет на вака конципираната настава се заедничките часови по режија и глума, (класата на Бранко Плеша), со отворен дијалог, Мислата за заедничкото творештво им се всадува на студентите, како основа за идната колективна работа и творештво. Работата на режисерот со актерот иработатана актерот со режисерот, за земаат посебно место во студентската интеракција.

Студентите на режија во текот на студиите имаат посебна задача да драматизираат расказ, кој го играат сами на сцена, со цел да ги инсценираат своите режисерски идеи, но и непосредно да се соочат со феноменот на глумата и актерското стварање. По мотивите на избраниот расказ пишуваат сценарио и снимаат краток игран филм. Истиот расказ треба да го драматизираат за радио, а на крај по сопствената книга да снимаат, да реализираат на телевизија со електронски камери телевизиска драма. На овој начин студентите на режија во текот на студиите се соочуваат со специфичностите, сличностите и разликите н адрамските медиуми: театар, фалм, радио и телевизија.

Покрај редовните режисерски задачи во наставата и на вежбите, студентите на режија

---

**Огњенка Миличевиќ**

**И покрај тоа што искуството на европското актерско образование е постаро од еден век (мислам на познатиот тип на школо, кое ја комбинира професионалната и академската обука), сепак се уште може да се слушне прашањето дали е можно некого да го научиш да глуми? Иако на ова прашање веќе одговори XIX век, интересно би било да се утврди потеклото на ова сваќање кај луѓето, кои во својата област, секако образовани, сметаат дека глумата е дарба на природата и е доволна сама за себе, не е потребно никаква техника — не и е потребно — значи, свест за себе!**

**(Увод: Актер и образование)**

---

со студентите на глума работата драмски претстави во затворен и отворен простор по сопствен избор (пример Софоклевата „Антигона" во паркот на Академијата).
Во сите активности на студентите на режија, без оглед на изборот на медиумот, централен проблем на режисерските студии е совладување на идејно уметничките основи, на драмското, филмското, режисерското или уметничкото дело. Вистинитост, прецизност, јасност, содржајност, занимливост се само некои од карактеристиките кои се подразбираат во идејната анализа на делото. Во работата врз идејната основа, режисерот мора да ги совладува: современоста, активноста, конкретноста и вистинитоста на основната идеја на претставата и филмот. Барањето на сопствени идеи за толкување на делото е врвна цел на вака сватените режисерски концепции.
Режисерот и педагог Бора Драшковиќ во својата концепција се залага за режирање на секоја секунда: „Многу е важно на актерот се да му се претвори во јасна задача, прецизна работа, тој мора во секој момент да знае што работи и што сака, зошто? Мислам дека на секој актер може да му се каже под услов тоа да биде и интересно." (Бора Драшковиќ, **Промена,** Сарајево, 1975, стр. 146.).
Постојаното проникнување на теоријата и праксата во студиите на режија подразбира и согледување на сложени општествени процеси, наблудување на животот и светот. Допирот на уметноста и реалноста најчесто се предмет на перипатетични дијалози помеѓу студентите меѓу себе и со наставниците заедно. Писмените работи, семинарите и есеите се чиста форма во редовните студии на режија. Разговорите за гледаните претстави, филмови, телевизиски драми, или слушани радиодрами се редовен предмет во наставата или вежбите во Академијата. Студентите на режија се редовни посетители на Стерииното позорје во Нови Сад. Тие се активни слушатели на симпозиумите или на тркалезните маси на публиката, со посебно внимание го пратат БИТЕФ, Фестивалот на мали и експериментални сцени, ФЕСТ, Фестивалот на краткометражниот и документарниот филм во Белград, Фестивалот на пантомима и монодрама.
Етиката и естетиката на драмските уметности е темел на новата сценска-пропедевтика. Во ова драмска школа отворено се зборува против сколастиката, академизмот и уметничкиот догматизам. Ентузијазмот на студиите во ваквата драмска пропедевтика, требе да биде семе на одушевување од уметноста со која режисерскиот подмладок ќе почне да се занимава уште утре.

Големата потреба од драмски кадар во повеќенационалната Војводина отвара можности за ангажирање на сите свршени студенти на режија и глума до крајот на XX-от век. Добрата соработка со театрите, СНП Ујвидеки — шинхаз, „Неопланетом", Новосадската телевизија и радио, како и со Заедницата за професионалните театри на Војводина, се добар пример за соработка на здружениот труд во Универзитетот.

---

**Анатолиј Ефрос**

**Драмскиот актер ретко е на сцена сам. Тоа се случува само за време на краткотрајни монолози. Но сега и монолози ретко се пишуваат. Затоа за театарскиот актер е најважна способноста да соработува со својот партнер . . .**
**А потребно е да се воспостави таков контакт како што го воспоставуваат великаните, мајстори на џезот, кога прифаќаат импровизација еден од друг и почнуваат да свират нешто свое, што истовремено се стопува во совршена хармонија.**

**(За уметноста на глумата)**

---

На отворената катедра во Академијата прва лекција за режија одржа Питер Брук (18 септември 1976 година), а се слушна и зборот на Анжеј Вајда (5 декември 1978 година).
Естетското воспитување и самовоспитување е основа на отворениот систем на драмската пропедевтика.
За се што е добро и вредно, современо и актуелно, отворена е катедра за режија на Академијата на уметностите во Нови Сад. Дискурзивниот метод е основно начело на вака замислената драмска преопедевтика.
Смислата на студиите на режија длабоко е врзана со согледувањето на реалноста, општествените, а пред се естетските процеси. Инаку Академијата на уметностите е најмладо драмско школо во Југославија. Нејзината младост можеби е и нејзина предност.
**Ако е човек на човека театар, а целокупната стварност како филм без крај, тогаш задача на модерниот режисер на нашето време е да во тој антрополошки театар и светски филм ја толкува ,со помош на режијата, суштината на човекот и човековиот свет, како и сета сложеност на општествените односи.**
Воведување на младите во драмските уметности, во пропедевтиката на сценските уметности, е најдобар пат за обнова на животот на драмската уметност и нејзината трајност.

Превела: Јелица Инадеска

# БЕЗ МЕРАК, БЕЗ ПАРИ, БЕЗ АТМОСФЕРА...

## Пост фестум: за театарските игри „Војдан Чернодрински“

*РИСТО ЛАЗАРОВ*

Низ подотворениот пенџер на сеќавањето мислите тромо, мрзливо се враќаат назад, во Прилеп, на четиринаесетите театарски игри „Војдан Чернодрински“. Пак, речиси сами по себе и сосема природно, се отвораат „старите рани“, се поставуваат веќе вообичаените, за жал, прашања сврзани со единствената смотра на театарското творештво во нашата Република. Иако фестивалот не стасал дотаму да прилега на бесплодна ќелија на некое имагинарно ткиво, на врвот на неговиот каков-таков графикон, колку и да е банално и старо, се испречува најважното од сите важни прашања: што понатаму, има ли, ваков, каков што е, фестивалот смисла и перспективи, како да се одбегне, да се запре и да се сотре, ако сакате, инфлацијата на мртви души во неговите закрила? Синџирот од прашања може да биде долг, многу долг. Како што, истовремено, воопшто не е мала дозата на загриженост при поставувањето на прашањата од секаков вид во врска со фестивалот, посебно со неговата иднина.

Ќе рече секој, макар малку упатен, дека ова во овдешната живеачка под закрилата на Талија воопшто не е ништо ново. А токму тука е „сметката“ на парадоксот на прилепскиот фестивал, зашто прашањето за иднината и долговечноста на фестивалскиот оган, се поставува токму во време кога навистина се бележити дострелите на театарското творештво во Републиката. За поткрепа на реченото да си припомниме само на блескавите успеси што театрите од нашата Република ги постигнуваат на југословенските фестивалски сцени — од Нови Сад до Сараево, од Шибеник до Загреб и Нова Горица. Впрочем, речита потврда за нагорната линија во развојот на театарското творештво на сцените на професионалните ансамбли во Македонија видовме и на четиринаесетите игри „Војдан Чернодрински“. Пред фестивалската публика беа изведени (во конкуренција за наградите) осум претстави. Сите беа топло поздравени — помалку куртоазно, повеќе заради високиот дострел на уметничката креација. И уште нешто: „знак за препознавање“ на Игрите беше — домашното драмско творештво, што на свој начин говори и за репертоарската ориентација на театрите во Републиката. И повеќе од тоа: дури пет од осумте претстави, беа всушност праизведби на текстови од домашни автори: „Обесеник“ од Борислав Пекиќ, „Нежни штурци“ од Блаже Алексоски, „Стариот брод“ од Ресул Шабани, „Гроф Миливој“ од Ристо Крле и „Сребреното јаболко“ од Оливера Николова. Другите три претстави пак, беа изведени на текстови што се своевиден театрски „хит“ во земјата и кои ја добија наградата за текст на Стериното позорје: „Хасанагиница“ од Љубомир Симовиќ, „Камен за под глава“ од Милица Новковиќ и „Ослободување на Скопје“ од Душан Јовановиќ. Веќе самото ова доволно јасно ги изразува современите тенденции во македонските театри. Како, тогаш, се случи ваквите високи творечки резултати да бидат придружувани со критички однос кон театарските игри, кон нивната физиономија и иднина? Што, сепак, и недостасува(ше) на прилепската театарска смотра? И како да се совлада сосема необичниот, неверојатен дури, расчекор помеѓу она што го означува подемот на редовната театарск продукција и она што е вкупна атмосфера на игрите „Војдан Чернодрински“.

---

**Петар Селем**

**Сценскиот простор е несомнено духовна категорија. За време на изведувањето на претставата тој станува слика на светот, привилегирано место каде човекот го открива своето постоење, го утврдува и испитува.**
**Својата духовност тој ја остварува во потполно физички конотации. Зборот на актерот може тој простор до бескрај да го шири и да го намалува, може да го направи присутен или пак потполно да го исклучи, но телото на актерот мора да се ниоднесува кон неговите реалии, мора низ тие реалии да соработува духовно . . .**

**(Увод: Актерот и сценскиот простор.)**

---

Најдобро ќе е, се чини, во одмотувањето на клупкото да се појде од најнепосредните актери на овие Игри — драмските уметници и театарските работници во Републиката. Не треба којзнае колку многу ум за да се

каже дека тие, како да не се во првите редови на заинтересираните за судбината на оваа смотра. Како инаку да се протолкува фактот што на Игрите не присуствуваше ниту еден (официјален) претставник на Здружението на драмските уметници на Македонија?! И натаму: зошто и оние драмски уметници кои, по силата на околностите, присуствуваа на дел од Игрите, кон нив се однесуваа индолентно, пасивно, незаинтересирано? Далеку би не одвела, дури во водите на семејно-клановските спонзорства, деталната анализа на ваквите појави. А без жар, полет и ентузијазам, дури ни во услови на материјално-финансиска благосостојба, тешко може да се обезбеди успешен тек на Игрите кои сега се препуштени на мал број луѓе од составот на нивниот Совет.

Театарските игри „Војдан Чернадрински" не се само смотра на драмските уметници. По својата основна замисла, тие се убава можност за творечко среќавање и на драмските писатели и театарските критичари. Ни едните ни другите годинава не се појавија во Прилеп. Чесни исклучоци видовме во лицата на писателите Ресул Шабани и прилепчанецот Блаже Алексоски. Оттука и разговорите на тркалезната маса беа бледи и еднолични, а се случи една претстава на овие разговори да помине само со едно единствено искажување. Иронијата да биде поголема: најголемиот број драмски автори, театролози и театарски критичари беа поканети на Игрите. Попусто беа очекувани — како Бекетовиот Годо. Кога сме веќе кај разговорите, нека не биде незабележано и отсуството на артитсите. Причината е навистина прозаична, иако воопшто не е за потценување: сите ансамбли на Игрите доаѓаа неколку часа пред изведбата на сопствената претстава, а од Прилеп заминуваа веднаш по изведбата. Едноставно: толкави беа финансиските можности, независно од тоа што ваквата „тажачка" на организаторот нема некоја посебна уверливост. Но за тоа не се потребни зборови, туку неколку прости операции на дигитрон.

Да не се разбереме погрешно: финансиските можности на театарскит игри „Војдан Чернодрински" се навистина скромни. Игрите, на кои учествуваа девет театарски ансамбли (годинава отсуствуваше Народниот театар од Струмица, чија дејност е прекратена заради реновирање на зградата) се одржуваат со педесетина милиони стари динари. Јасно е, тогаш, зошто Игрите од година во година, во поглед на организацијата, „стојат во место", а тоа ќе рече: финансирањето треба да биде првото од низата „отворени прашања" што треба да се решат што побрзо, во интерес на достоинството на смотрата.

Но, би личел на истрел од воздушна пушка во слон обидот единствената причина за повеќето организациони слабости да се бара само во парите. Зашто, се уште постојат неразјаснети работи околу самата концепција на Игрите. Годинава, на пример, доминантно беше мислењето дека во оформувањето на концепцијата на прилепската театарска

---

**Јован Христиќ**
**Се што се зборува за театрот е мртво слово, пред да се појави актерот на сцената. Витрувиевите триаголници и ренесансната симболична геометрија не значат ништо без актерот, чијашто игра е единствено во состојба да ги повика сите оние слики, кои што одделно од та а геометрија ќе направат жива човечка судбина.**

**(Актерот и сценскиот простор)**

---

смотра треба да се воведе извесна — селективност. Однсно: театрите да предлагаат, а друг (комисија, селектор или некој трет) да одлучува кои претстави ќе бидат изведени на Игрите. Натаму, актуелно е и прашањето на наградувањето. Покрај оние што безрезервно се „за" сегашниот начин на наградување, има и мислења дека во натпреваруваскиот карактер на Игрите се губи љубопитството, желбата за размена на искуства. И најпосле, воопшто не се за потценување и мислењата дека овие театарски игри треба да се одржуваат секоја година во различен град во Републиката. На тој начин, според уверувањатана приврзаниците на оваа идеја, Игрите далеку поуспешно би ја исполнувале својата аниматорска функција, а би се олеснил и товарот на материјалните издатоци на градот домаќин.

Основно, сепак е — да се надмине летаргичноста на непосредните актери на Игрите, да се внесе свежина во нивниот оргаоизационен крвоток. Ако во организацијата на Игрите навистина се чувствува извесна замореност (очебијни се и китните пердуви на самозадоволството) тогаш мора да се вложат далеку посериозни напори „крвниот притисок" на Игрите да се зголеми, да дојде на нормалата. Тоа го налага елементарната логика: драмските уметници да имаат смотра што ќе биде на нивото на нивното творештво во матичните куќи — свежа, полнокрвна, во постојано трагање по новиот театарски израз.

Охрабрува и дава надеж околноста што во театрите на нашата Република (и не само во театрите, се разбира) има и сили, и можности, и расположение за чистење на дамките од ликот на Талија. Оти, театарските игри „Војдан Чернодрински" сепак се игри — без маска. На мапата на овдешното културно живеење тие не се елементарна непогода, како што не се ни „вери гуд фестивал" — токму на кирилица и не само во фестивалските кругови.

# Размислување на еден обичен македонски актер

(сличен наслов има и Домановиќ за една своја сатира)

*КОЛЕ АНГЕЛОВСКИ*

Прославивме два значајни јубилеја. 150 изведби на „Болва во уво“ и 100 на „Јане“. И беше убаво, свечено, прекрасен амбиент и двете изведби пред преполна сала, говори (додуша букетите можеа да бидат и позначајни), свечена вечера и на та вечера Ристо возбуден кажа неколку убави зборови за значењето и улогата на овие наши представи. Убаво!

Покрај мене седеше еден новинар, роднина (ова роднина го потцртувам затоа што тој беше дојден со својата сопруга која е учесничка во една од представите) па ми вели:
— И кому Ристо го кажува ова, тебе, на Сабина, на сценските работници?!
И навистина кому Ристо го кажуваше ТОА. За значењето и улогата што овие две представи го одиграа и се уште го играат во нашава култура. Па јас го знам, јас сум учесник, и Сабина го знае, и сценските. Јас знам како публиката ги прима представите, се смее, ужива, живее со нив. Тоа требаше да да се каже на некој друг. Некој што достојно ќе го одбележи тој јубилеј. Не гола информација, не како извештај од фудбалски натпревар (ако биде и тоа). Во представата учествуваа . . . па ке ги нареди имињата, барем оцени да ни ставаат како на фудбалерите, да знаеме кој како играл. Зошто ако пресметам: двесте и педесет представи на „Бегалка“, 150 на „Болва“, 100 на Јане, па плус бројот на гледачите, излегува дека јас (не само јас) две години од вечер во вечер забавувам еден град од 120.000 жители. 120.000 ако не цели 150.000. И не само забавувам, туку вршам некаква културна мисија. Две години од вечер во вечер, пред 120.000 гледачи, како да сум на „Маракана“. И тоа нема кој да го одбележи.
Лиле Маза не е тука. Петре Баке ни е лут (веќе една година не напишал ни една критика за нашиот театар). На Јоцо Плевнеш изгледа дека му е под нивото, тој веќе ги гледал представите.
И нема кој?!
— Па добро, го прашувам новинаров до мене, па добро можно ли е во Македонија да нема друг човек, кој може да напише стручно. Ене во Сараево, пишуваат за сите представи во Босна и Херцеговина. За секој позначаен театарски настан и тоа не пишува еден човек, пишуваат повеќе, па ги зафаќаат проблемите од разни аспекти ,а овде Петре Баке ни е лут и нема кој да напише.
— Е во Сараево е нешто друго.
— А зошто е друго?! Попаметни се, повеќе знаат, имаат подобри услови, повеќе пари?! Изгледа дека се попаметни.
Кај нас главни културни трибини се бифињата. Тука се стекнува целото знаење, информациите доаѓаат тука, тука културно се наобразуваме. Во тие 120.000 гледачи што ги воделе овие наши представи, од колегите, од луѓето кои се бават со култура, од луѓето кои се задолжени за култура не сум видел повеќе од десетина. А во бифињата ги има, многу, и таму сè се знае.
Правев претстава во Сараево во сосема други услови. И каква културна клима, и атмосвера за работа, а за техничките услови да не говорам, од комплетно стерео озвучена сала, со најмодерни и најквалитетни апарати, преку светло компјутерски водено, до гардероби со топла вода. А кај нас на јубилејните представи се тресевме од неизвесност дали озвучувањето (кое веќе има музејска вредност) ќе издржи, дали нема да се запали доводот на некој од рефлекторите, (еден рефлектор нема цело сочиво, а не дај боже да прегори некоја проекциона сијалица, нема со што да се замени). А за топла вода во гардеробите ќе сонуваме до наредниот десетогодишен план.
И Петре Баке ни е лут!
Добро, а што ако се налутам јас?
Ништо, ќе ме казнат, ќе ме суспендираат, ќе ми ја одземат улогата а за тоа веднаш ќе се најде некој да напише само баш ми е гајле. Ништо битно во мојот статус во Театарот нема да се промени. Додека секаде во Југославија се мачат, имаат проблем со наградувањето според трудот, ние веќе одамна сме го решиле. Историски е некако докажно дека уметниците се предвесници на времето што доаѓа. Така и ние. Веќе одамна сме влезени во комунизам. Кај нас секој работи онолку колку што може и награден е онолку колку што му треба. На најголемиот му треба најмногу и затоа добива најмногу, на средниот му треба средно, на најмалиот му треба најмалку и затоа добива најмалку. Па така ми е се едно, играл или не исто ми се фаќа. Јас ќе си бидам награден онолку колку што ми треба. Ни динар повеќе, ни динар помалку.
Само пак на крајот нешто ме мачи.
ЗОШТО ДА МИ Е ПЕТРЕ БАКЕ ЛУТ?!

# Јержи Гротовски: претстава процес

*ЖОРЖ БАНУ*

Les Nomvelles littéraires (јуни 1979)

Ова не е „париска" средба на брзина, туку ручек кај Гротовски со многу време за разговор. Еден „културен" весник ни служи наместо покривка на масата. Зборуваме за неговата операција, за која патем никој не знаеше: „Не знаеа дури ни некои членови на групата. Бидејќи многу често исчезнувам на подолго време и ова мое отсуство многу не ги вознемири . . . Во животот сум издржал пет операции и секогаш потоа имаше мигови на будење." Тоа се оние моменти „Без анестезија", моменти на лице в лице со самиот себе за кои ни зборува еден друг голем пољак, Анджеј Вајда.

Гротовски се оддалечи од „Тетатарот Лабораториум" за сам да почне да работи во проектот на „Театарот на изворите". За да не зајакне оној впечаток на лажно познавање што го предизвикува секоја продолжена коегзистенција, човек напати мора да се оддалечи. Ако сакате мистеријата повторно да ви се врати, морате да заминете".

Јас жалам што не успеав да ја видам „Апокалипсис", таа негова претстава од пред десет години: „Таа веќе не ми припаѓа, едноставно од пред десет години: „Таа веќе мене не ми припаѓа, едноставно и ја подарив на групата. „Апокалипсис" ја направија луѓе на возраст меѓу 25 и 35 години, тие сега имаат меѓу 35—45 години. Никој од нив не ја смени улогата, тие самите се изменија. Ним претставата сега им служи како психодрама, зашто придружувајќи ги таа им овозможува едно повторно себенаоѓање".

А „Театарот на изворите"? Во Вроцлав се наоѓаат луѓе, припадници на различни култури. Тие работат со Гротовски. Но, овој пат тој е многу претпазлив кога се работи за одредувањето на времетраење на соработката: „Кога човек се ангажира на неограничен временски период, тој е пслободен.

Оваа работа бара нешто многу деликатно, нешто многу интимно, многу дискретно и важно е некој да не брза да ги направи видливи работите што ги смета за лични и скриени . . . Единствено, треба да дејствуваат времето и околностите. Моментот на отворањето доаѓа отпосле."

Крајната цел на „Театарот на изворите" не е претстава туку, ќе биде дело-процес „Ние ќе предложиме еден настан во кој луѓето ќе можат да влезат. Ако не постои поделба актер-гледач и дејствието, тогаш не се работи за претстава, ниту за work-shop, туку за дело, но дело во состојба на процес, односно на дело-река, дело со себе самиот, дело на човечки суштества кои едновремено се и негова супстанца."

Она што денес го прогонува Гротовски, е оригиналноста: „Примарниот драмски феномен ставен во позиција на човековата егзистенција. Се работи за тоа да се биде во самиот почеток, да се изрази оригиналното и тоа да се живее.

„Од тука извира обединувањето што сега е негов сон, обединувањето на јас-ти за кое пред не така долго време сонуваше еден друг мудрец, Мартин Бубер. Без дистинкции, без прегради, без надвор и без внатре, парот јас-ти може да биде никулец на оригинална слобода. „Јас-ти, тоа е искуство во кое се е вклучено".

За да се стигне до таму обединувањето треба да се роди од една реалност што ја дава средбата на учители дојдени од различни краеви на светот, меѓу кои се наоѓаат и повеќемина млади. Основното не е во изучување на техниката, туку едноставно младиот и стариот да стапат во контакт, да живеа еден крај друг. „Минатата година за време на стажот, еден мој многу млад пријател, кој и ништо да не прави предизвикува да се случуваат многу нешта, (неговата природа е природа на голем учител) го сретна големиот артист на НО, Хисао Канзе. Еден ден врнеше пороен дожд и среде тој дожд јас ги видов заедно, среќни како на почетокот на светот".

Оваа програма е наречена: патување на Исток.

---

**Слободан Селениќ**

**. . . — Дали е точно честопати пофторуваното тврдење дека театарската критика посветува помалку внимание на актерот, отколку тој што заслужува?**
**— Дали е тоа последица на:**
**а) Образованието на критичарите, кое е повеќе книжевно отколку театарско;**
**б) Тоа што драмата, како организирана сума на искуства, режија, како облик на концептуално мислење, повеќе се нуди за спекулативна расправа и рефлексија, одошто глумата, чии што вредности се наоѓаат во сверата на емоциите и разбирањата . . .**

**(Увод: Актерот и критиката)**

---

„За мене тоа не е патување некаде во Тибет, туку патување кон изгревот на сонцето. Во овој проект не постои место кон кое се оди, постои само место од кое се поаѓа . . . Значи постои само место од кое сите поаѓаат за авантурата да ја живеат на пат. Тука никој повеќе нема да се врати. Заминувајќи сите меѓусебно се збогуваат. Збогување без враќање. Ние поаѓаме од нашето „транскултурно“ гратче и не ќе дојде час кога ќе се објави дека се мора да заврши. Кога бев млад, во Туркменија открив една оаза која се вика Мерл. Таму има една река чии извори се наоѓаат во планините Хиндукуш. Кога доаѓа во пустината таа исчезнува. На местото каде што ја снемува, се наоѓа таа оаза. Токму така групата треба да оди напред се до оној момент додека не исчезне. Членовите на групата ќе ја напуштат за повторно да се најдат во вообичаениот секојдневен живот, но се работи за тоа во тој живот тие да исчезнат онака како што исчезнува таа река во пустината Каракум . . .“

Додека зборува, јас разбирам што сè фасцинацијата може да произведе.

Повреден во ногата како Филоктет на нашето време, Гротовски седи во својата соба, не крие оружје, туку храни еден сон на еден нов препород.

ПРЕВОД ОД ФРАНЦУСКИ:
Катица Трајковска

---

**Ернест Шумахер**

**1. Научната теорија, дискусиите помеѓу самите изведувачи, како и ставовите на публиката покажуваат во седумдесеттите години ново и продлабочено интересирање за примарниот творец на драмската уметност во сите медиуми: за актерот.**
**2. Развитокот на производните сили на општеството и нивната се позначајна улога ги присилуваат драмските уметности да бидат поприлагодливи за разни медиуми, а главниот творец, актерот, да се ориентира кон се понови специјализации.**
**3. Драмските изведувачи кои можат да се прилагодат на работа во сите медиуми на тој начин го надминуваат „ограниченото“ делување, а актерот така може во рамките на својата професија, да стане „тотален човек“, за кого зборува Маркс. На тој начин актерот се приближува до социјалистичкиот идеал на сестрано развиена личност.**

**(Тези за работа „Актер и Марксовата концепција за тоталниот човек“).**

---

# Сеќавање на Тиан Хан

(„Беиџинг ривју“, 3 август 1979)

Две драми и две опери од Тиан Хан (1898—1968) се обновени во главниот град.

Напишани во младоста на големиот драмски писател, двете драми се „Ноќта кога тигарот беше фатен“ и „Смртта на прославениот артист“. Првата зборува за трагичната љубов меѓу ќерка на ловец и млад селанец, додека другата ја претставува возбудливата судбина на еден оперски пејач во деновите пред ослободувањето.

Двете пекиншки опери Тиан Хан ги има создадено откако Нова Кина беше основана. „Шие Јаохфуан“ зборува за една жена која се осмелува да им се спротивстави на влијателните официјални претставници на власта пред 1.200 години, додека „Приказната за Белата Змија“ е базирана врз стара народна сказна.

Минаа повеќе од десет години како делата на Тиан Хан беа забранети. Тој беше осуден од Четиричлената банда и умре в затвор за време на првите години на Културната револуција. Во моментот на осудувањето и на смртта тој беше потпретседател на Кинеската федерација на литературните и уметнички кружоци и претседатело на Кинеската асоцијација на драматурзите.

Тиан Хан беше рехабилитиран минатата година на комеморативниот состанок одржан во Беиџинг (Пекинг). Тогаш беше реафирмирана неговата улога како основач на кинеската револуционерна драма и како предвесник на реформаторското драмско движење. Као Ју, највлијателниот современ драм-

---

**Драган Клајиќ**

**. . . Како се формираат популарните претстави за актерите, нивната психа, однесувањето на работа? Нели е тука неопходна и анализа на популарната митологија на актерската професија? Колку самите глумци таа митологија ја прифаќаат како важечка вистина за себе и толку настојуваат? Дали таа митологија не го продлабочува јазот помеѓу, приватниот и јавниот идентитет на авторот, дали не ствара таа од него хомо-дуплекс, или уште полошо; дали не го оневозможува таа митологија неговиот првиатен живот подредувајќи го јавно, лишувајќи го од автентичност, самостојност и креативност?**

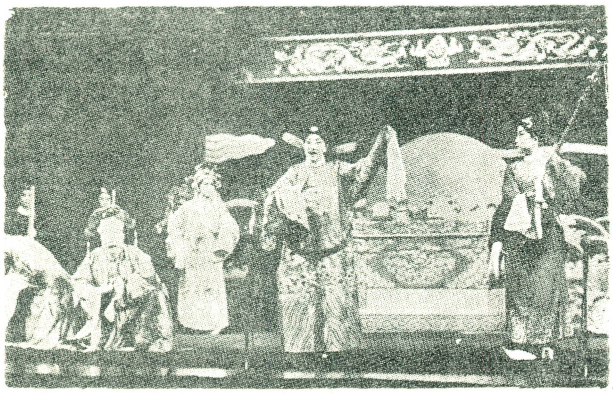
**(Уводни напомени :актерот и општеството).**

ски писател, го чувствуваше како „наш ментор“ и истакнат дека „неговите дела нè водеа на револуционерниот пат“.

Тиан Хан реши да биде драмски писател за време на своите студии во Јапонија. Таму, тој и Гуо Моруо се ангажираат во создавање литературни дела и на полето на преводот. По 1920 година пишува бројни драми за животот во Стара Кина; сиромаштијата во која живееле работните луѓе, злосторите што ги правеле реакционерните владеачки класи, армиската елита и империјалистите и духовната депресија на интелектуалците беа теми што тој ги обработува. Тиан Хан беше прв којшто ги опејуваше работниците што им се спротивставуваат на капиталистите. Подоцна тој ја опишува борбата на војниците, студентите, селаните, работниците и прекуморските Кинези против јапонската агресија. Тој ја водеше својата борба против фашистичките сили со пишување на драма за борбата на народот на Абисинија (Етиопија) против италијанските агресори.

Тиан Хан активно се залагаше за усвојување на формите на модерната западна драма коишто првпат се почувствуваа во Кина преку Јапонија во 1907 година и настојуваше да ги комбинира со единствениот стил на старите национални кинески изведувачки уметности. Во дваесеттите години издава 14-девно списание и основа филмско студио и уметнички колеџ каде што се образуваат многу познати уметници.

Во 1930 година го напиша прочуеното дело „Нашата сопствена самокритика“, посветено на надраснување на малограѓанските тенденции. Истата година стана член на Кинеската лига на левичарските писатели, организирани од Лу Шун и други. Во 1932 година станува член на Комунистичката партија на Кина и веќе е водечки член на Лигата на левичарските драматурзи. Под исклучително тешки услови, тој ја поттикнува народната борба против реакционерните владетели. За време на војната на отпорот против Јапонија (1937—1945), под раководство на другарот Џоу Енлај (Чу Ен Лај), тој ја предводеше патриотската младина во формирањето бројни изведувачки ансамбли коишто патува низ земјата и ги пропагираа отпорот и револуцијата.



**Сцена од една пекиншка опера, работена според текстот на Тиан Хан**

По ослободувањето, Тиан Хан добива значајни задолженија, но наедно продолжува и да пишува. Меѓу делата од тој негов период две драми добија широка популарност. Едната е за големиот драматург од XIII век Гуан Ханчинг кој го посветил својот живот на пишување дела против суровото владеење на династијата Јуан, а за народен отпор. Неговиот јасен реализам остави длабоки влијанија. Другата е историска драма за принцезата Вен Ченг од династијата Танг којашто се мажи за тибетански принц пред 13 векови и така овозможи блиски односи меѓу народот Хан и Тибетанците. Овие две дела ги отелотворуваат искуствата и чувствата на Тиан Хан во текот на целиот негов живот.

Како ентузијазиран драмски реформатор, Тиан Хан придаваше голема важност на тоа да овозможи традиционалните уметнички форми да ѝ служат на новата содржина, асимилирајќи ја суштината и давајќи нови толкувања и значења. Тој исто така употребуваше модерно осветлување, сценографија и друга сценска техника за да ги претстави традиционалните опери и да ги направи поприемчиви. Во исто време Тиан Хан експериментира и со традиционалните форма на уметнички израз во неговите модерни драми за да им даде национален колорит. Тој постојано одржувал блиски контакти со артистите и артистките, покажувал заинтересираност за нивниот статус и им помагал во реоформирањето на различните локални дела (опери).

Тиан Хан исто така е и поет и извонреден водач во револуционерната музика и во филмските кругови.

Превод од англиски:
Славко Маринковиќ

---

**Кшиштов Зануси**

**Сакале или не, мораме да се сложиме со фактот дека гледачите, масовната публика не оди на кино поради режисерот, па дури ни поради тематиката, туку пред се поради актерот. Феноменот на филмската звезда е еден од најинтересните проблеми, за оние кои ја проучуваат масовната култура. Чувството кон актерот кај гледачот често пати одлучува за односот кон филмот.**

**(Актерот во светлоста на теоријата за информации)**

---

# Првата театарска школа на македонски јазик во Скопје

Подготвува:
*РИСТО СТЕФАНОВСКИ*

(По повод 30 години од звршувањето на првата генерација актери 47/49).

Ако формирањето на Македонскиот народен театар во Скопје, ја означи првата етапа во развитокот на театарскиот живот кај нас, тогаш основањето на првата Театарска школа на македонски јазик во Скопје може да се смета за втора значајна етапа. Тоа е разбирливо, ако се има предвид дека одгледувањето на една национална театарска култура бара временски континуитет, па ако со формирањето на национален театар беше задоволено првото барање-постоење на театар како национална институција — тогаш Школата што беше формирана две години подоцна, требаше да го обезбеди постоењето на оној непресушен извор на кадри кои ќе го овозможат и континуитетот и растежот на тој театар.

Со такви определби и се пријде кон формирање на Театарското школо на 1 октомври 1947 година. На распишаниот конкурс за прием на ученици се пријавија 34 кандидати. Од нив, на приемниот испит (аудиција) беа примени 14. За прв директор на Школото беше поставен писателот Васил Иљоски. Професори, според предметите што ги предаваа, беа следниве:

Актерско мајсторство — Димитар Ќостаров, а семинар одржуваше и Хинко Лескошек од Љубљана додека режирана сцена во скопската опера;
Постановка на глас — Илија Цувалековски;
Ритмика и пластика — Ѓорѓи Македонски;
Техника на сцената — Димитар Христов;
Физичко воспитување — Благој Црвенков;
Македонски јазик и литература — Васил Иљоски;
Историја на светската драма и театар — Илија Милчин;
Музика — Тодор Скаловски;
Психологија — Д-р Киро Ќамилов;
Основи на марксизмот — Коле Чашуле;
Историја на уметноста — Димче Коцо;
Историја — Томо Томовски;
Руски јазик — Сергеј Анисимов и
Маска и грим — Тодор Николов.

Покрај редовната настава, се одржуваа и кружоци како воннаставна активност. На нив учениците најчесто настапуваат со свои реферати од поодделни предмети. Тие учествуваа и во дискусиите, во кои земаше збор и директорот Васил Иљоски.

Покрај овие активности, на учениците им беше овозможено да земаат учество како статисти во претставите на МНТ. На тој начин неколкумина од нив и практично се обучуваа (на пример, во операта „Тоска“ од Џакомо Пучини во режија на Димитар Ќостаров под диригентство на Ловро Матачиќ, и во пиесата „Неспокојна старост“.)

Постоењето на Школата и нејзината работа одиграа важна мисија во создавањето на стручните театарски кадри (актери) за театрите во Републиката. Завршените ученици во неа требаше да го најдат своето место во постојните театри, со цел кадровски да ги зајакнат, а и да го поткренат нивното уметничко ниво.

За жал, резултатите што се остваруваа во Школото не беа адекватно искористени од страна на театрите. Имено, нивните врати останувaa затворени за поголем број од младите кадри кои излегоа од Школата. Со самото тоа беше доведена во прашање оправданоста на нејзиното постоење. МНТ, како и другите театри во внатрешноста, постапуваа вака апсурдно иако беа во фаза на формирање. Оттаму, ваквата постапка тешко може да се оправда не само од кадровски аспект, туку и како постапка што го оневозможи континуираниот развој и унапредувањето на театарското образование.

Тешкотиите околу вработувањето на дипломираните ученици, а непосредно со тоа и недоволната грижа за редовност на наставата и нејзиното ниво, постојано се продлабочуваа и на тој начин се поткопаа темелите на Школата. Конечно во 1953 година таа беше затворена.

Иако Државната театарска школа, чија настава за првата генерација траеше две, а за наредните по три години, живееше кусо време, таа ги даде, меѓу другите и водечките актери во театарскиот живот во Македонија. Впрочем неа ја завршија:

Божиновски Кирил, Дамевски Дарко, Диневски Вукан, Дуковски Самуил, Јовановски Ацо, Костовски Драги, Мирковски Пантелеј, Стојанова Милица, Џундева Љупка, Камџијаш Чедо и др. Но, едвам само неколкумина од вкупно 33 свршени ученици, ќе го најдат своето место во МНТ и другите театри.

Со затварањето на Театарската школа, театрите во Републиката дефинитивно останаа без свој извор за снабдување со нови актерски сили. Обидот да се надополни оваа празнина се вршеше со школување на академиите од другите републики, па дури во странство. Овој период ќе потрае се до формирањето на Драмскиот отсек при Вишата музичка школа, што на свој начин и практично ќе ја докаже потребата од постојано суштествување на образовна институција, каква што беше Државната театараска школа во Скопје.

**БЕЛЕШКА**

**На наредниве страници ги објавуваме фотосите на актерите од првата генерација што излезе од школото.**

**БЕЛЕШКА**

**Во минатиот број на „Театарскиот гласник“ во рубриката „Од минатото на театарот во Македонија“ беше наведено дека преводот на пиесата „Платон Кречет“ е од Киро Хаџи Василев, а препевот на стиховите од Блаже Конески. Со оглед на тоа што целокупниот превод (и на текстот и на стиховите) е дело на нашиот академик Блаже Конески, молиме за извинување.**

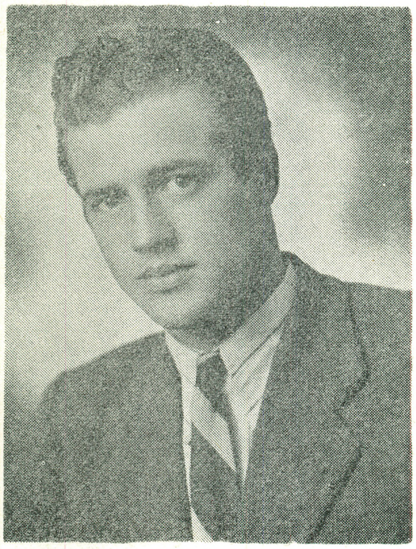
**Во истата рубрика, во минатиот број не бевме во можност да ја објавиме и фотографијата на Лена Тешанова, учесник на праизведбата на претставата „Платон Кречет“ кај нас. Како во меѓувреме фотосот го добивме, го објавуваме на овој простор.**

**Лена Тешанова**

„НОВА МАКЕДОНИЈА“

## ВО СКОПЈЕ СЕ ОТВАРА ДРЖАВНА ТЕАТАРСКА ШКОЛА

Долгогодишното ропство го остава нашиот народ во многу гранки на културата, без свој професионален подготвен кадар. Поробувачите добро знаеја, дека нема народ без своја национална култура и сториле се да му ги одземат и најмалите возможности за културен расцвет. Ете затоа македонскиот народ почна да го гради својот национален театар уште во периодот на својата народно-ослободителна борба, да го создава и нужниот за него способен стручен кадар. Трудбениците на театарот, меѓу кои поголемиот дел нема стручна подготовка, давaa се од себе за да одговорат чесно на задачите, што се поставуеја пред нив. Но колку повеќе врви нашиот народ по патот на изградуење подобар, посреќен, покултурен живот, колку повеќе се разгнуат неговите творечки сили, толку повеќе се развива уметничкиот интерес, усет и разбирање и толку поодговорна станує ролјата, што ја имаат работниците на уметноста. Опсегот на уметничката дејност не само што се продлабочуе и бара висока општа и професионална подготовка ами и се рашируе, за да може да одговори на пораснатите културни нужди на ослободителите од политичко-културен гнет, народни маси. Дури ни по број независно од професионалното мајсторство, досегашните кадри на уметноста, разбира се и на театарот, ни од далеку не се достаточни да дадат неопходен персонал за работа на многубројните нови културно-уметнички установи. Затоа и отворањето на Државна театарска школа во Скопје иде на време за да создаде нов сестрано подготвен и правилно воспитан кадар за самостојна актерска и режисерка работа во театрите и самодејните театарски групи во Македонија.



Методи Зенделски

Новата Театарска школа ќе треба да го прими на себе и да го реши најтешкиот проблем на нашето театрално дело: израснуењето и окрепнуењето на театарски подмладок, тој така неопходен услов за понатамошен творечки плодоносен развиток на нашата сценска уметност. Учењето на нејзините ученици нема да се ограничи само на тесно, практично-специјално изградуење, ами ќе им даде широки возможности и поттик за општо-културно и идејно-политичко издигање. Основните принципи, по кои се раководи, работата во нашиот театар, ќе најдат сестрана примена во воспитуењето на слушателите на Школата, во смисол на еден, идејно јасно определен реалистичен театар и реалистичка актерска игра. Учебната програма е така построена, што учениците не ќе понесат од Школата само сигурно владење на техничката страна на сценската игра, ами и солидна општа култура, а пред се јасно сознание за местото и задачите на уметноста и специјално театарот во народниот живот, неговиот длабоко социален карактер. Тргнувајќи од поставката, дека нема уметност без длабока идејност, здраво содржание и изработена форма, учебната програма ја базира педагошката работа на принципот, дека за една оформена сценска игра темелната техничка подготовка е не помалку важна од природната дарба. Точно затоа во школата ќе се обрне особено внимание да се изучат до тенкости техничките потходи за овладуење со изразните средства на сценската уметност, но едновремено со тоа и да се усвоат неопходните основи на понатамошна самостојна работа на секој од учениците над себе си, за едно поосновно оформуење и оспособуење за решавање на потешки идејни и творечки задачи на театарот. Во текот на двете години, толку трае школуењето, учениците ќе работата на следните дисциплини, од кои едни се учат во двете години, а други само во првата или во втората: Актерско мајсторство. Техника на говорот, постановка на гласот и соло пеење. Техника на сцената, Ритмика и пластика. Македонски јазик со теорија на литературата на Југословенска литература. Руски јазик со преглед на руската литература, Општа и Југословенска историја. Историја на уметноста. Светска литература, Историја на театарот, Основи на музиката, Танци, Основи на психологијата. Општо политичко-социјално образуење, Основа на режисурата. Сценографија со историја на костимите, Гримирање и Цртање со правење на макет.

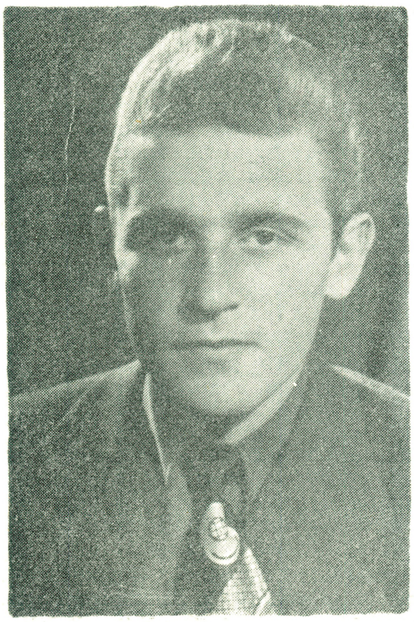
Миливој Јовановиќ

Нашиот народ не еднаш покажал колку многу таленти се раѓаат во неговите недра. Нашите народни мелодии, вежби, разбарство, ора се јарки докази за смислот и уметничкиот усет, длабоко вложен во народните маси. Поради условите на ропството и особениот карактер на сценската уметност, театарот, до ослободуењето беше принуден да остане долго време во зародишна форма. Досегашните пак резултати од две и пол годишното постоење на македонски народен театар, живиот интерес на новата театарска публика и безбројните самодејни синдикални младински, Фронтовски театарски групи се неоспорна потврда на вербата, дека македонското театарско дело ги има сите услови, за брзо време, да тргне во чекор со театарот на понапредните народи.

Борбата за реализирање и натфрлуење на Петгодишниот план во која под раководството на другарот Тито не само се ликвидираат остатоците од стопанската и техничка заостанатост, ами и се изградуе новиот човек, свесен, културен со широк духовен ин-

терес, поставуе нови задачи пред трудбениците на уметноста. „Борбата за остваруење на Петгодишниот план не ќе се одрази само во стопанското-социално и политичко подрачје, ами неизбежно ќе се одрази и во науката и културата“ вели другарот Кидрич.
Целата психичка конституција на работниот човек се менуе во новиот творечки, слободен, радосен труд. Уметноста треба да ја вообличи борбата со психолошките ментални остатоци од минатото, да ги пресоздаде променетите разбирања на работните маси и нивниот нов став спрема трудот, имотот и татковината, да го оцрта со јарки бои работниот героизам и елан, да ја опее преданоста на работниот човек спрема делото на изградба на социјализмот. Величината на тие промени во материјалната база на нашиот нов живот и нивниот одраз во нашата свест и разбирања, бараат и свои соодветни средства: монументална форма и длабоко проникнуење во силата на чувствата на новиот човек. Ете затоа постојаната работа на луѓето од уметноста за поздраво овладуење со своето мајсторство и за избиструење на својот идеен став се налага како прва и трајна задача.
По тој пат и новата Државна театарска школа ќе придонесе, со изградуење на нови и усовршуење на досегашните театарски кадри, да може театарот доблесно да го исполни својот долг спрема народот и неговата национална култура.

И. Милчин



**Драги Костовски**

„НОВА МАКЕДОНИЈА“ 20 ноември 1947

## ОД РАБОТАТА НА НАШАТА ПРВА ТЕАТАРСКА ШКОЛА

Од 1 октомври о.г. во Скопје отпочна нашата прва Театарска школа. Во школата се примени 14 ученика, од 34 кандидати колку што се пријавија на конкурсот.
Нашата прва театарска школа прими на себе да го реши најтешкиот проблем на театарското дело кај нас, — стварањето и издигнуењето на нов, млад кадар. Програмата на школата е така составена, што навистина учениците ќе добијат не само тесно практично — специално изградуење, туку ќе им даде широки можности и поттик за општо-културно и идејно-политичко издигнуење. Во

**Нико Котларов**

текот на двете години, колку што трае учењето во школата, учениците ќе ги совладуат следните дисциплини; актерско мајсторство, техника во говорот, постановка на гласот и соло пеење, основни познавања на сцената, ритмика и пластика, македонски јазик со теорија на литературат, југословенска литература, руски јазик со преглед на руската литература, општа и југословенска историја, историја на уметноста, светска литература, историја на театарот, основи на музиката, танци, основи на психологијата, основи на диалектичкиот материализам, основи на режијата, сценографија со историја на костимите, гримирање и цртање со правење макети. Сите овие предмети ќе почнат да се изучуат уште во првата година, осем основите на режијата. Голема пречка во работата на школата е недостиг од преподавателски кадар, така што има предмети кои што уште не се застапени.
Обимноста на школската програма бара големо залагање, и труд од учениците. Народната власт им

**Драги Крстевски**

ги пружи сите неопходни услови за учење. Сите примени ученици се државни стипендисти, а за оние што се од внатрешноста има организиран и интернат. По досегашниот тек на наставата во школата, може да се потцрта фактот дека учениците, проникнати со силна љубов за театарот и со висока свест за својата важна и одговорна идна должност, со голем интерес и сериозност пристапија на работа.

МЛАД БОРЕЦ 16 јануари 1948

## ВО ТЕАТАРСКОТО ШКОЛО, ПРВИТЕ ЧЕКОРИ КОН СЦЕНАТА

Утро на пријатен јануарски ден. Додека по шумните улици на градот постојано се точи потокот од луѓе кои што брзаат на различни страни, додека во зимскиот јануарски ден сонцето мрзливо се протега во една од одаите за репетиции на скопскиот Народен театар група од петнаесет-шеснаесет младинци несмутени од шумовите на градот внимателно го слушаат предавателот што чекори низ одаата покрај нив и објаснуе нешто.
Во театарот секогаш е шумно. Дури и тогаш кога надворешните молчаливи стени не даваат изглед за тоа. На сцената се репетира пиеса. Се слушаат звуци на народна музика — се изведуат

моменти. Режисерот често пати прекинуе — „да се повтори не чини, уште еднаш“ — и шумот продолжуе. Идната премјера се готви.

Артистите сноваат, трчкараат, изведуваат. Во одаите лицата се гримираат, се дотеруе облликата а на сцената дејствието започнуе. Вриавец, шум, песни — арти.

Но додека сето тоа стануе во големата сала на театарот, групата младинци во салата за репетиции продолжуат да го слушаат својот преподавател. Тоа се учениците од Државеното театарско училиште во Скопје — тоа се идните артисти и режисери.

*

Минатата година на први октомври во Скопје започна да работи Државната театарска школа и е да подготви артисти и режисери-театрални уметници кои што се доста требни во нашиот уметнички живот. Учениците во првата година се примени во оваа школа со предходен испит на кој што требе да ја покажат својата артистична дарба, својата способност за глума. Така првата учебна година почна со 16 ученици од различни места на Македонија. Учебниот материјал кој што требаше да се мине беше: стручно театарални и општо образователни предмети. Така на пример во школата сега се изучат актерско маистрство техника на гласот, историја на театарство и др. а од општо образователните-литература, македонски јазик, историја психологија, историја на уметноста и друго. Но за сега се изучуе само дел од нив.

Предавањата се одржуат секој ден во зградата на Народниот театар каде што е сместено и самото школо. Досегашниот период на учениците-идните артисти се однесуат сосем сериозно кон учењето. Тие го совладуат со огромна усрдност материјалот и пројавуат голем интерес кон предметите. Преподавателите го констатираат овој факт со задоволство.

Пантелеј Мирковски

*

Во салата за репетиции во Народниот театар се слуша зборуење. Во неа се одржуе час по основи на актерското создавање. Теоријата на овој предмет често пати се сврзуе со изведуење на практични моменти та затоа часот се одржуе тука. Преподавателот Хинко Лесковшек словенец се навоѓа времено во Скопје. Тој е дојден како гост во Народната опера за да ја режисира операта „Смеј се пањачо“ но во своето слободно време тој одржуе часови на учениците по овој предмет. Учениците го слушаат задлабочено. Хинко зборуе за задачата на актерот и режисерот кога има дадена пиеса. Се задаваат самостојни моменти — се изведуат на малата бина, се критикуе, повторуе.

— Ајде ти Љупчо изведи го следново преживуење — вели Хинко на еден русокос младинец. Даден ти е следниот услов: чиновник, средно состојание кој што прима месечно околу две илјади динари се враќа дома. Во својата ода, тој брцнуе во џебот, кога што целата плата ја изгубил — толку. Ајде сега изведи го тој момент.

И младинецот се качуе на малиот подиум и зопочнуе... По тоа критика од своите другари, потворуен је и.т.н.

Се предлагаат други такви моменти — се изведуат

Часот продолжуе.

*

Со полна вовлеченост внимаваат младиниците нивните големи желби се исполнети. Нивнат аголема Љубов кон театарот е веќе остварена. Некога тие во малени дилетански групи зимаа учестие по своите градчиња во различни пиески, го пронавоѓаа своето место во животот ја констатираа својата дарба. А по тоа еве дојде театарската школа. Државата им отпушти стипендии и тие сега учат. Тие учат за тоа за кое што највеќе копнееја. Театарот уметноста — зар се тоа може така лесно да се опише. И не напразно младинката Дивна вели дека најголемата радост во нејзиниот досегашен живот била кога и соопштиле оти е примена во театарот. Тој длабоки момент на чувство таа го кажуе за пример на часот ,тоа е тешко да се каже.

Се нижат часовите... Актерство општа литература и др. Во затоп-

Спасе Нелов

лената одаа владее полно молчание, се слуша само гласот на преподавателот. Учениците бргу бележат по своите театарски слушат и запрашуат.

Идните артисти учат, а талија им го сочи патот...

Гане Тодоровски

„ЕДИНСТВО“ Јуни 1948 година

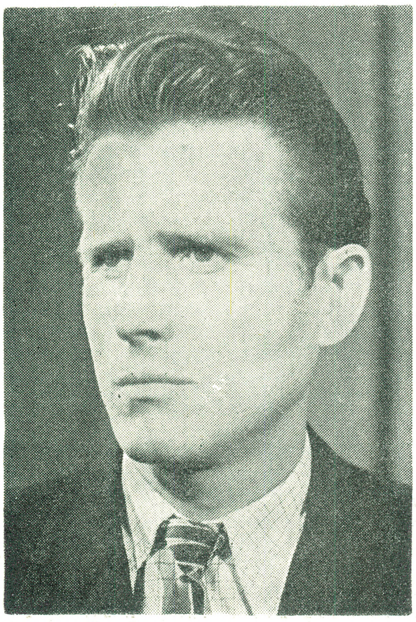
## ВО ГЛУМАЧКАТА ШКОЛА СЕ ГОТВАТ НОВИ КАДРОВИ

Имајќи го пред вид брзото издигнување на културното ниво на нашите културни институции, не е чудно што пред нашиот театрален живот се постави како многу важно прашањето за обезбедување со нов кадар на артисти. Дотолку повеќе што и сегашниот и малуброен, а од друѓа страна прашањето за кадар на нови артисти секогаш е актуелно во една средина со интензивен културен и уметники живот со нови перспективи за раснење и умножување на културно-уметничките потреби на масите. Точно од тие причини нашите просветни власти уште минатата година ја основаа првата школа на артисти кај нас.

Школата која денес брои 16 ученици, од кои 4 женски, работи во просториите на Народниот театар под раководство на стручни работници истакнати деатели од нашиот уметнички живот. Сите ученици се стипендисти на нашето министерство на просветата. Школата ќе трае 2 години.

Бидејќи да повеќето од учениците се од Скопје и си живеат при семејствата, за ними интернат не е формиран. Оние ученици кои

што не се од Скопје сместени се во интернатот на Учителската школа.
На учениците редовно им се одржуваат теориски и практични предавања, преку кои тие се запознаваат со сето оноа што му е потребно на еден вистински артист, како во стручен поглед, така и во однос на понатамошното развивање на своите уметнички квалитетии. Наред со тоа на учениците им се држат и разни општообразователни предавања, по кој пат стануваат вистински културен кадар на артисти.
Во својата досегашна работа оваа школа одбележува значајни резултати и може со сигурност да се рече дека во текот на овие две години таа ќе оспособи една солидна генерација на народни артисти, кои што ќе можат да се вклучат и да го зајакнат нашиот театарален колектив и со успех да ги исполнуваат оние задачи кои што пред ними ќе ги поставува се побујниот и поширокиот театрален живот.
Учениците живеат интензивен културнопросветен живот. Издаваат вкусно подредени зидни весници со соодветна содржина, имаат свои кружоци на кои што претресуваат разни теми од идејн-политички карактер и земаат живо учество во секоја културно просветна манифестација во нашиот град.
На крајот на првата година учениците ќе полагаат контролни испити а на крајот на втората година завршни, кога ќе им се издадат и дипломи, со кои ќе бидат признати како полноправни артисти.
Просветните власти со интерес го следат развитието на идниот театрален кадар.

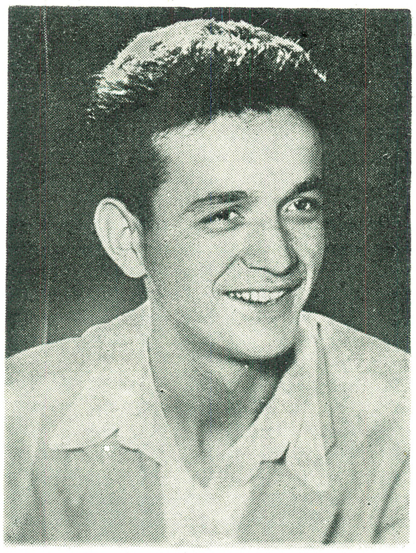


**Борис Стефановски**

НОВА МАКЕДОНИЈА, 21. VI. 1948

## УЧЕНИЦИТЕ ОД СРЕДНО ДРАМСКО УЧИЛИШТЕ ВО СКОПЈЕ СО УСПЕХ ЈА ЗАВШИЈА ПРВАТА УЧЕБНА ГОДИНА

Средното драмско училиште при Македонскиот народен театар во Скопје е единствено од тој вид во Македонија. Со решение од Министерството за просвета на НР Македонија училиштето почна со работа во почетокот на минатата година со 15 ученика, кои што се од разни краишта на НР Македонија и двајца од Пиринска Македонија.



**Ристе Стефановски**

Со решение од Министерството за просвета на НР Македонија, училиштето почна со работа во почетокот на минатата училишна година со 15 ученика, кои што се од разни краишта на НР Македонија и два.
Во Драмското училиште учениците изучуваат општо образователни и стручни предмети како што се: актерско мајсторство (глума), поставување на гласот, ритмика и пластика, техника на сцената и друго.
Преподаватели во училиштето се истакнати македонски театарски и музички работници, кои што влагат големи усилби за солидна подготовка на идните артисти.
Одделението за култура и уметност при Министерството за просвета на НР Македонија пројавува особени грижи за напредокот на училиштето, создавајќи средства за непречена работа. Сите ученици се стипендисти и со добар успех ја завршија првата училишна година.
По завршувањето на ова училиште, учениците добиваат право за понатамошно школување во вишите драмски установи.
Додека во условите на ненародниот режим во бивша Југославија, како и на останатите полиња, така и на културното поле се оневозможуваше напредокот на Македонија, денеска училиштето се јавува како прв пионер во изградувањето на артистичкиот кадар во Македонија, и ги има сите услови во ова агодина знатно да се прошири со пријавувањето на нови ученици како до Вардарска така и од Пиринска Македонија.

„НОВА МАКЕДОНИЈА“ 5. VIII. 1948

КУЛТУРЕН ПРЕГЛЕД

## ТЕАТАРСКАТА ШКОЛА — ВАЖЕН ФАКТОР ЗА ПРАВИЛЕН И БРЗ РАЗВОЈ НА ТЕАТАРСКОТО ДЕЛО КАЈ НАС

Во условите создадени по ослободувањето, широките маси на работниот народ ги полнат нашите театри, барајќи во нив здрава, содржајна, реалистичка и идејна уметност.
Театрите ги влагаат сите напори да одговорат на таа потреба на работниот народ борејќи се при тоа со многу тешкотии.
И покрај постојаната грижа и огромната помош, што им ја дава народната власт на нашите театри, се, уште пред нив стоат сериозни проблеми, што треба тие да ги разрешат. Еден од основните проблеми, што се поставува пред нашите театри и што е услов за разрешавањето на сите други е прашањето за актерски кадар.
Нашиот народен театар во Скопје и со мал број актери, скоро сите без стручно школување и без претходно здобиена практика, успеа да се изгради како театар со здрава идејна уметничка основа и со правилен пат на развиток, така што веќе можеше да ги покаже своите позитивни резултати и постигна доста добри успеси и на турнеите по главните културни центри во Југославија.
Но да не би западнал нашиот театар во застој, да би се развивал и понатаму успешно и правилно и да би се издигнал на се поголема висина, неговиот актерски ансамбл треба да се пополнува и обнввува со нови и свежи сили. Исто така нови актери им се потребни и на другите наши театри во републиката.
Со оглед на општото брзо и високо културно издигање кај нас, со се поразвиениот и поизисклив уметнички вкус на нашата публика новите актери треба да бидат луѓе со широка општа култура и наобразованост, со високо идејна изграденост и во исто време систематска, солидна стручна спрема.

За да се одговори на таа потреба, нашата народна власт, во рамките на општото свое планирање и настојување за создавање на стручни кадрови, отвори во Скопје во почетокот на изминатата школска година актери на сцените на нашите театри.

Од пријавените ученици минатата година на конкурсот беа примени 15 ученици, од кои што само 4 ученички. Овие дни, тие ја завршија првата своја школска година, со контролни испити ,на кои што, спрема досегашните резултати, покажаа многу добар успех.

Сега Министерството на просвета распиша нов конкурс за примање на ученици во театарската школа за новата школска година. Треба да се примаат 30 нови ученици. На младите талентирани љубители на театарската уметност им се дава возможност, да се јават на овој конкурс и да постапат во театарската школа, каде што ќе ги добијат нужните знанија и опит за да можат да го носат чесното звање на актер.

Во нашат нова дејствителност, во која што е исклучена експлоатацијата на човека од човек, дејствителноста која што се карактеризира со изградба на социјализам — уметноста високо се цени, а нејзините носители и творци — уметници се предмет на најголема почит, грижи и љубов од страна на секој наш граѓанин. Денеска во уметникот ,особено во актерот, сите ние гледаме трудбеник — изобразител на таа наша нова боречка и херојска дејствителност, во која што трудот не е насилба и мака, но радост и чест — од која што и произлегува тој нов однос на почит кон уметноста и уметникот.

Роксанда Стефкова

Нов човек, градител на Петтогодишниот план, градител на социјализмот, жедно го чека својот актер, како што ќе го оживи на сцената неговиот лик и преку актерското доживување и пресоздавање ќе го пренесе во илјади и илјади срца, и со тоа ќе вдахнови на уште поголеми подвизи, за уште поголеми победи.

Ете зошто денеска — театарот не се смета како место за празна, фриволна забава, но место во кое што се црпи вдахновеност и знаење и актерот не е омалуважена и запоставена личност, туку високо ценет и добро награден творец.

Кај нас во Македонија се уште ќе треба да се совлада извесна конзервативност и некои сфаќања театарот и актерската професија кои што во голема мерка беа оправдани во однос на театарот и актерите од минатото, кога театарт во главно беше место за плитка забава на тенките горни општества слоеви, актерот забавувач на тој тесен круг публика, која што од високо самозадоволно му плескаше кога тој на сцената играше спрема нејзиниот нездрав, изопачен вкус, а во исто време, во животот го презираше, оставајќи го да се злопати и да умира во беда и мизерија.

Нашиот театар пак е првостепено средство за културно издигање на широките маси на работниот народ кој што во актерите гледа омилени и во исто време почитувани културни трудбеници, кои што влегуваат во одборите на власта заземаат важни функции во културно уметничките организации, добиваат општонародно признавање со наградите што народната власт, како републиканска така и сојузна им ги доделува секоја година за секој виден успех, покажан на сцената.

Покрај сето тоа ,не треба да се заборави фактот дека, додека во минатото човек што сакаше да се посети на актерска професија со мака требаше да се пробива до сцената и целиот живот да му биде наложен на туркање од една сцена на друга и на скитање, сега вратите на театрите се широко отворени и осигурено му е постојано место на секој што има љубов, способност и спрема за актерско творење.

И, најпосле, додека во старите услови на театарот и актерската професија само најсилно обдарените, најистрајните и најиздржливите успеваа со мака со многу скитање, со долгогодишна практика да се наградат како добри актери денеска народната власт дава широки возможности, со нормални субјективни способности и напори за кратко време правилно да се награди и да се оспособи за актерска работа.

Уредбата за принадлежностите на уметниците во државната служба создава за актерите најдобри возможности за правилна и добра награда спрема нивната работа и нивниот талент, дава возможност за постојано наградување, спрема покажаниот успех на секој одделен уметник и уметнички колектив.

Имајќи го предвид сето досега кажано, јасно излегува дека театарската школа, осем што ќе создаде добри, идејно-политичко правилно ориентирании културно и стручни издигнати актерски кадрови, школата ќе им овозможи на младите љубители на театарската уметност после свршувањето на истата, сигурна работа, удобен живот и широка возможност за големи постигнувања. Исто така учениците што ќе ја свршат државната театарска школа во Скопје, ќе можат да го продолжат своето образование на Академијата за театарска уметност во Белград.

Создавањето на театарски кадрови е дел од нашата толку важна работа — работа на културно-просветното издигање на нашиот заостанат народ и затоа долг е на секој човек, на секој родител и воспитач, особено на нашата младина — да стори се како би се јавиле талентираните младинци на време на конкурсот во што поголем број, за да може да се изврши што подобар подбор.

В. Иљоски

„НОВА МАКЕДОНИЈА" 19 август 1948

## ТЕАТАРСКА ШКОЛА — ИЗБОР НА НОВИ ГЛУМАЧКИ КАДРОВИ

Стоиме пред втората школска година — пред приемот на втората генерација во театарската школа. Патот што го измина школата досега пројавените крупни и значајни недостатоци и пропусти, постигнати успеси извонредно порраснатите нужди — особено со отворање на градски театри во сите поголеми градови на нашата републикa — од школувани театарски кадрови — сето тоа не обврзува — стоејќи непосредно пред приемот на втората генерација ученици во школата — на повторна препрека во прв ред на значењето и улогата на таа школа во културниот развиток на нашата република.

Таа преценка е потребна понатаму и поради тоа што резултатите од распишаниот конкурс за прием на ученици (малиот и недоволен број пријави) се јасен белег за неправилен однос кон школата како на извесни органи на власта, така исто и на некои младински организации.

Што ни покажува малиот број пријави? Значи ли тоа дека кај нашиот народ кај нашата младина не постои интересирање за театар: значи ли тоа дека нашите маси не ја ценат театарската уметност или се должи како што погрешно се опитува да се оправдава на непостоење здрави и големи театарски традиции? Ни едното ни другото ни третото не се правата и вистинска причина.

Големата, со секоја година се помасовна посета на театарските претстави напливот на се поширок круг работна публика, живо реагирање на претставите не само во Македонскиот народен театар туку и во градските театри во Битола и Куманово, како и на претставите на градските театарски групи, се јасен доказ пред се дека нашите работни маси го сакаат театарот, ја ценат театарската уметност и го внесуваат се постабилно театарот во бројот на неопходните културни нужди на нашиот ослободен работен човек.

Пројавениот неправилен однос спрема улогата и значењето на школата понатаму не се корени нити во историски нетачнюто и произволно тврдење за непостоење тетарски традиции во нашиот народ. Нашите театарски традиции, макар што се навистина помали и помалку разгранати отколку кај другите народи сепак претставуваат значаен фактор во културниот развиток на нашиот народ — значаен мобилизатор и воспитач на народните маси во ослободителната борба на нашиот народ. И првите театарски учителски групи кон деведесеттите години на минатиот век — кои што меѓу другите играат и дела на русите и други светски класици и бројните работнички и напредно интелектуални групи во стара Југославија и театарските групи во единиците на нашата војска— сето тоа се значајни театарски традиции — со кои што треба да сметаме како во понатамошниот развиток на театрите што сега веќе постојат, така и во решавањето на едно вакво крупно прашање во нашиот културен живот — како што е подигањето на нови театарски кадрови.

Од сето се гледа дека корените на малиот број пријавувања на конкурсот се од чисто субјективен карактер и произлегуваат од неправилние ставови и однос на некои наши органи и организации спрема ова прашање. Дека тоа е така покажува прво стихијниот карактер на пријавите. (Повеќе пријави се индивидуални и без врска со реалните неопходни потреби од подигањето на глумачките кадрови.) Досега нема ниедна пријава — макар од кој Градски одбор кој што веќе основал градски театар или каде што од порано постојат такви — која што би била израз на планирање за подигањето уметнички кадрови во тој бран.

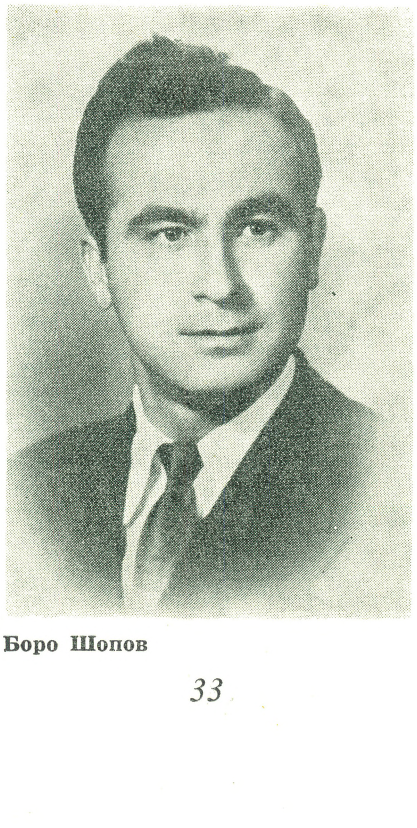
Тоа покажува дека основањето на нови градски театри — нивниот понатамошен развиток се сметаат небитни ,на нив се гледа случајно и очувски — што уште сега во коренот им ги потсекува сите перспективи за развиток.

И навистина немислимоно е како може да се говори за постоење на градски театар за негов развиток и претворање во извонредно значаен фактор во животот на градот и околијата, а да се биде слеп пред основниот и најважен проблем за неговото постоење и развиток — пред проблемот за подигање глумачки кадрови.

До голема мера сето тоа се должи и на прашањето кај извесен број на наши другари штетно и погубно потценување глумачкиот и театарскиот позив што оди до такви апсурдности — во театрите да се испраќаат некултурни, даровити, енергични работоспособни и психички здрави младинци, ами луѓе без горе означените основни квалитети.

Што е почудно кај тие другари сето тоа се манифестира во неверица од нашите сили навистина да изградиме добри уменички моќни театарски колективи — и од нив да направиме значјни фактори во воспитувањето на нашите работни луѓе во воспитувањето на најубавите и најписмените особини кај нашиот работен човек — за кое што имено постоат и работат нашите театри.

Неправилниот однос во многу се корени и во несогледувањето брзиот развиток на нашите луѓе во несогледувањето подигањето на нашите работни маси на се повисоко културно рамниште, во несогледувањето фактот дека усетот и критичкиот однос на нашата публика спрема нашите претстави со секој ден расте и дека не може за долго да биде задоволувана со слаби дилетански (во негативна смисла на зборот) претстави и шаблони.



**Боро Шопов**

А имено тој факт како и другите не обврзува на борба против сите погрешни ставови по овие прашања кои што во моментот се сожимаат во неправилниот однос спрема школата не обврзуваат во прелом во нашиот однос спрема подигањето на глумачки кадрови и во внесувањето план на неговото решавање. Ете, зошто се јавува итно и неопходно потребно градските одбори каде што од порано постоеја градски театри а особено кои што оваа година отвораат такви веднаш да престанат во заедница со младинските организации па пронаоѓањето и испраќањето на младинци во театарската школа — на кои младинци ќе можат после завршувањето на школата да сметаат како на здрав, јадро и услов за понатамошен развиток на новоотворените и досегашните театри.

Во противно ќорсокакот во развитокот на тие театри е неминовен а секоја интервенција тогаш немоќна и невозможна.

Обично се практикува неиспраќањето да се оправдава и со непостоењето на младинци што сакаат да дојдат во школата. Овогодишните како и минатогодишние резултати на курсевите на градилиштата на хидроцентралите Маврово и др. ја раскриваат сега неправилноста на овие оправдувања. Како по постигнатите резултати така и по бројот на опфатните младинци досегашните курсови покажаа дека такви младинци постојат и дека е потребен организиран напор за нивното пронаоѓање и привлекување па резултатите да бидат успешни. А свршените курсисти на тие курсови претставуваат не мала резерва за решавањето на горните проблеми за развитокот на градските театри и при испраќањето на поголем број младинци во театарската школа.

Потребен е само правилен однос спрема школата, правилно однесување, нејзината улога и значење во нашиот културен развиток и правилен однос спрема величината и племенитоста на глумачкиот позив.

Управник на Народниот театар

КОЛЕ ЧАШУЛЕ

„НОВА МАКЕДОНИЈА" 7 Јули 1949

## ТЕТАРСКАТА ШКОЛА ВО СКОПЈЕ ЈА ДАДЕ ПРВАТА ГЕНЕРАЦИЈА СВРШЕНИ УЧЕНИЦИ

Во социјалистичката изградба на нашата земја, во создавањето на нашата социјалистичка култура и воспитувањето и формирањето на нов социјалистички човек, важен удел има нашиот театар, како висока културно-уметничка институција и како еден од основните фактори во културното, уметничко издигање на широките народни маси.

За да би можел да ја врши правилно и успешно таа своја важна и одговорна функција театарот треба да располага со актерски кадрови со општа култура и професионална подготвеност на висината на своето време.

Сфаќајќи ја таа нужда на нашиот театар како првостепена и неодложна нашата народна власт отвори пред две години државна театарска школа која што има задача да одговори на потребата на театарот, да создава кадрови од актери со општа култура и професионална подготвеност актери свесни и одушевени градители на социјалистичката култура, теоретски воспитани и изградени во духот на науката на марксизмот-ленинизмот, а во практичната уметничка работа во светлите традиции на художествениот театар на Станиславски и на современиот социјалистички реализам.

Се разбира дека не можеше да се чека да се создадат сите услови, но требаше да се почне со тоа што се има и што се може. Досега уште не можеше да и се обезбеди на школата постојанен стручен предавачки кадар. И поради тоа ,како и поради недостаток на простории, наставата за овие две изминати години беше во голема мерка нередовна, временски нееднаквена, нерамномерна и без потребна координација на предметите по нивната природа, поврзаности последовност.

**Абдуш Хусеин**

Поради тоа и покрај сите субјективни настојувања и напори, учебниот процес во школата не можеше да се одвива нормално и систематски, а учениците беа на моменти малку заангажирани, а на моменти претрупани со многу работа и претоварени со многу материјал кој што тешко можеа да го совладуваат.

На 3 овој месец учениците од втората година, првата генерација на школата, излегоа со испитна претстава да ги покажат резултатите од работата и успехот што го постигнале од основниот предмет актерско мајсторство. Беше даден третиот чин од комедијата „Доходно место" од А. Н. Островски, под раководство на Димитар Ќостаров. Во изведбата учествуваа сите ученици од втората година на театарската школа и тоа во улогата на Аким Акимиќ — Јусов — Борис Стефановски, Анисин Белогубов — Драги Костовски, Василиј Жадов — Ристе Стефановски, Микин — Методија Зенделски, Досужев — Пантелеј Мирковски, Келнер — Василиј И. Глигориј — Абдуш Абдуловски и Драги Крстевски, I чиновник — Миливој Јовановиќ, II чиновник — Спаси Нелов. Инспициент — Роксанда Стевковска.

Општиот успех на првата генерација од театарската школа по актерско мајсторство е многу добар, што го покажа и нивната испитна претстава.

## ДАЛИ ВИ Е ПОЗНАТО

1. Кога и каде е одржана праизведбата на „Македонска крвава свадба“ од Војдан Чернодрински?
   Како прва театарска претстава на македонски јазик?
2. Кога е отворена старата зграда на Македонскиот народен театар?
3. Во кој временски период работел битолскиот градски театар пред II светска војна?

1. Праизведбата на „Македонска крвава свадба“ од Војдан Чернодрински е одржана на 7. XI. 1900 г. во салонот на „Славјанската беседа“ во Софија. Претставата била забранета од власта, па се одржувала со помош на вооружените четници на ВМРО кои се мешаат со полицискиот кордон што ја опкружил зградата. Интересно е што и артистите на сцената биле вооружени со намера да бидат подготвени во евентуалниот судир со властите. Претставата започнала во 20.30 часот а траела до полноќ. На крајот, публиката ја поздравила изведбата со френетични аплаузи и солзи радосници. Репризата е одржана на 21 ноември истата година.
Всушност, ова е првата претстава одржана на народен македонски јазик.

2. Поранешната зграда на МНТ, која беше разурната во катастрофалниот земјотрес во 1963 година, беше отворена на 26 октомври 1927 г. како Српско народно позориште „Краљ Александар I“.
Всушност, свеченото отворање траеше три дена. Првиот ден (26) е „осветувањето“ на зградата на кое „чинодејствува“ Н.В.П. Господин Варнава, митрополитот скопски, потоа е отворена изложба на сликари од Јужна Србија (во Просветниот дом), одржана Соколска Академија (во Соколскиот дом), свечена седница на Скопското научно друштво (на Филозофскиот факултет), а вечерта е одржана и свечената премиера на трагедијата „Наход (II чин) од Бранислав Нушиќ и во режија на Александар Верешчагин. Истата вечер е одржана конференција за печат на која управникот Радивоје Караџиќ зборува за дотогашната историјана Народното попозориште. Потоа следува изведбата на музичко сценскиот колаж „Старо Скопје“ (слики од скопскиот живот) за кој музиката ја напишал Пера Ж. Илиќ, диригирал Јорно Плецити а режисер бил Јосиф Срдановиќ. Следниот ден (27) изведена е комедијата во три чина со пеење и балет „Господинот од Пурсоњак“ напишана од Молиер. Преводот е на Радивоје Карачџиќ, а музиката ја напишал Јорно Плецити. Диригент е Јорно Плецити а режисер Александар Верешчагин. На третиот ден (28) вечерта одржана е премиера на претставата „Пламен“ од Анри Кистмекер во превод на Радивое Караџиќ и режија на Александар Верешчагин.

3. Пред I светска војна во Битола работи театарската дружина „Тошо Јовановиќ“, но со избувнувањето на судирот таа се повлекува во Солун каде под раководство на Михајло Лазиќ — Чичо работи од 31. 1. до 5. 8. 1917 г. како воен театар во театарската зграда Одеон. Од 20. 8. 1917. до 20. 9. 1918. работи во Воден. Оттаму дружината се враќа во Битола и започнува со работа од 28. 9. 1918 како Градски театар под управа на Михаило Лазиќ.

Тогаш настапува период (од 1919 до 1929) кога театарот безуспешно се обидува да се консолидира.

Така, во август 1919. прекинува со работа до 1920. кога управата ќе ја превземат угледни битолски граѓани, а за артистички директор и режисер ќе биде назначен Радивоје Дануловиќ (1920—22). Во 1923. театарот пак престанува со работа, но истата година Михаило Лазиќ по трет пат станува управник и ја обновува неговата активност. Во 1924. за управник е поставен Милан Петровиќ, директор на трговската школа во Битола, а за уметнички раководител Радивоје Динуловиќ. На 23. 4. 1926. се отвора обновената театарска зграда со претставата „Смртта на Урош V“ од Стефан Стефановиќ, во адаптација на Ристо Одавиќ, режија на Александар Верешчагин и во изведба на Српското народно позориште од Скопје.

На мошне непријатен одјек во јавноста ќе наиде одлуката за фузија на битолскиот тетар со скопскиот, на 21. 6. 1926. Но оваа обединување ќе потрае само до следната (1927) година кога по трет пат ќе биде основан битолскиот театар, а за управник е поставен Роберт Матијевиќ. Но, како во текот на 1928 година на театарот му е укината државната дотација, тој во 1929. дефинитивно се растура, а групата на артисти пристапува во театарот на Моравска бановина во Ниш.

Последен обид за обновувањето на театар во Битола е во текот на 1932 г. кога за управник е поставен Милош Милошевиќ, но и тој останува безуспешен.

# Драмскиот театар во изминатата сезона

Во сезоната што измина (се мисли на периодот од 15 август 1978. до 30 јуни 1979.) Драмскиот театар даде вкупно пет премиери, од кои три на големата, и две на малата сцена. Ако во однос на обемот може да се забележи дека тој не одговара на можностите на колективот (зад што стојат низа субјективни и објективни тешкотии кои дојдоа до израз нарочно во втората половина од сезоната), во однос на репертоарот може да се истакне како карактеристика нагласеното присуство на домашниот текст. Од табелата шо подолу е поместена може да се види дека три од петте примери се работени врз домашни драмски дела, што секако зборува за континуираната политика на Театарот во секое време да и обезбеди соодветен простор на нашата драматургија. Дека таа доверба има свое оправдување зборува и фактот што со едно од тие дела („Ослободувањето на Скопје“ беа остварени врвни успеси на југословенските фестивали.

Од табелата која потоа следи (претстави кои беа на репертоар во сезоната) можат главно да се извлечат два заклучока: првиот, дека Театарот на својата сцена има широк репертоар од 15 претстави каков што ретко може да се сретне кај нас. На неговата сцена се играат како дела од врвната светска и домашна драматургија, така и пиеси кои имаат задача да збават, разонодат, а тоа значи дека неговата дејност во средината во која живее е полидимензионална: едукативна, образовна, културна пред се, но и забавувачка, што не е за потценување.

Вториот заклучок се однесува на интересот на нашата публика. Од табелата се гледа дека и покрај традиционалната склоност на нашиот човек од театарот да бара разонода (полесна драмска литература) комедии и сл. сепак и сериозните сценски остварувања наидуваат на внимание, под услов ако е пронајдена адекватна форма.

На крајот да одбележиме дека една од важните карактеристики на изминатата сезона се бројните гостувања што Театарот ги оствари во земјата и странство кои беа добра прилика да се покажат сценските остварувања на нашата куќа пред аудиторијум што ретко може да ги види, што наедно значеше и убава можност за подобрување на контактите со другите културни средини.

Од посебна важност се успешните учества на југословенските фестивали (Стериино позорје и МЕСС) на кои уште еднаш беше докажано високото реноме што Драмскиот театар го има во нашата земја.

В. Митевски

**ПРЕМИЕРИ ВО СЕЗОНАТА 1978/79**

**Вечерна сгена**

1. ОСЛОБОДУВАЊЕТО НА СКОПЈЕ од Душан Јовановиќ во режија на Слободан Унковски
2. ТРАМВАЈ НАРЕЧЕН ЖЕЛБА од Тенеси Вилијамс во режија на Димитрие Османли
3. СОЛУНСКИ ПАТРДИИ од Миле Поповски во режија на Коле Ангеловски

**Мала сцена**

4. ПРОЦЕС од Верољуб Андоновски/Димитар Станковски во режија на Димитар Станковски
5. ВЕСЕЛАТА СМРТ од Николај Евреинов во режија на Наум Пановски

## ТАБЕЛА НА ПРЕТСТАВИ КОИ БЕА НА РЕПЕРТОАР ВО ТЕКОТ НА СЕЗОНАТА 78/79

| автор и претстава | број на изведби | број на посетители |
|---|---|---|
| 1. Д. Јовановиќ ОСЛОБОДУВАЊЕТО НА СКОПЈЕ | 33 | 6231 |
| 2. Н. Гогољ РЕВИЗОР | 29 | 12223 |
| 3. Ж. Фејдо БОЛВА ВО УВО | 20 | 6630 |
| 4. Лемб/Ѓузел ШЕКСПИР ВО ПРИКАЗНИ | 18 | 5710 |
| 5. В. Иљоски СВАДБА | 14 | 4957 |
| 6. В. Шекспир ХАМЛЕТ | 14 | 4452 |
| 7. В. Иљоски БЕГАЛКА | 13 | 5375 |
| 8. М. Шизгал ТИГАР | 12 | 1439 |
| 9. Г. Стефановски ЈАНЕ ЗАДРОГАЗ | 11 | 3714 |
| 10. К. Чашуле ЦРНИЛА | 11 | 3115 |
| 11. Т. Вилијамс ТРАМВАЈ НАРЕЧЕН ЖЕЛБА | 10 | 3041 |
| 12. Г. Бабиќ БАШ ЧЕЛИК | 10 | 2111 |
| 13. Станковски/Андоновски ПРОЦЕС | 10 | 679 |
| 14. Евреинов ВЕСЕЛАТА СМРТ | 8 | 2611 |
| 15. М. Поповски СОЛУНСКИ ПАТРДИИ | 4 | 1060 |

Од горната табела се гледа дека репертоарот на Театарот се состоеше од вкупно 15 претстави кои имаа 217 изведби пред вкупно 63343 гледачи. Ако кон овие бројки се додадат и 11 изведби на фестивалите во земјата кои беа изведени пред вкупно 7422 гледачи, тогаш ги добиваме конечните бројки од 228 вкупно изведени претстави пред 70.765 гледачи.

## ГОСТУВАЊА НА ТЕАТАРОТ

### Во странство

ПЛОВДИВ, НР Бугарија 22. 10. 78. (Бегалка)
23. 10. 78. (Ревизор)
24. 10. 78. (Јане Задрогаз)

КАРЛОВО, НР Бугарија
25. 10. 78. (Бегалка)

### Во Југославија

МЛАДЕНОВАЦ, 28. 10. 78. (Ревизор)

БЕОГРАД, 29. 10. 78. (Ревизор)
30. 10. 78. (Ревизор)

НИШ, 31. 10. 78. (Ревизор)

ЗЕНИЦА, 29. 3. 79. (Шекспир во приказни)

### Во СР Македонија

ТЕТОВО, 10. 10. 78. (Ревизор)

КОЧАНИ, 16. 3. 79. (Ревизор)

ЛЕТУВАЛИШТЕ „ЧИЧИНО СЕЛО“, 23. 10. 79. (Шекспир во приказни)

МРА КАТЛАНОВО, 26. 6. 79. (Шекспир во приказни)

### Во градот

АУЛА НА ФИЛОЗОФСКИОТ ФАКУЛТЕТ, 18. 11. 78. (Веселата смрт)

КЛУБОТ НА ДЕЛЕГАТИТЕ, 18. 1. 79. (Процес)

ДОМ НА МЛАДИТЕ „25 МАЈ“, 21. 4. 79. (Шекспир во приказни)
19. 6. 79. (Шекспир во приказни)

### Белешка:

Претставата „Ослободувањето на Скопје“ е играна во просториите на Градскиот музеј (стара железничка станица), а „Солунските патрдии“ во Куршумли ан.

## ГОСТУВАА ВО ТЕАТАРОТ

ТЕАТАРОТ „БАГАТЕЛА“ од Краков, НР Полска

12. 9. 78. (Госпоѓица Тутли Путли)

13. 9. 78. (Госпоѓица Тутли Путли)

14. 9. 78. (Баладина)

18. 9. 78. (Гостување во Белград во наша организација)

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ САРАЕВО, 22. 10. 78. (Омер паша Латас)

ТЕАТАРОТ ОД БУРГОЊ, Франција, („Слугинки“ од Жене)

НАРОДЕН ТЕАТАР ПРИЛЕП, 16. 11. 78. (Манги пијат чај)

ДРАМСКИ ТЕАТАР ОД ПЛОВДИВ, НР Бугарија

24. 11. 78. (Чичовци)

25. 11. 78. (Нора)

26. 11. 78. (Двајца од Верона)

27. 11. 78. (Гостување во Тетово во наша организација)

НАРОДЕН ТЕАТАР ОД НИШ, 26. 4. 79. (Јерма)

НАРОДЕН ТЕАТАР КУМАНОВО, 11. 5. 79. (Сребреното јаболко и Кога патникот доаѓа)

## УЧЕСТВО НА ФЕСТИВАЛИ

ОХРИДСКО ЛЕТО, Охрид, 18. 8. 78. (Ревизор)

20. 8. 78. (Хамлет)

КЛАСИКА НА ЈУГОСЛОВЕНСКА СЦЕНА, Лесковац

7. 10. 78. (Ревизор)

ФЕСТИВАЛ НА МАЛИ И ЕКСПЕРИМЕНТАЛНИ СЦЕНИ, Сараево

28. 3. 79. (Ослободувањето на Скопје)

29. 3. 79. (Шекспир во приказни)

СТЕРИИНО ПОЗОРЈЕ, Нови Сад

17. 4. 79. (Ослободувањето на Скопје)

ТЕАТАРСКИ ИГРИ „ЧЕРНОДРИНСКИ“, Прилеп

9. 6. 79. (Тигар)

16. 6. 79. (Ослободувањето на Скопје)

17. 6. 79. (Шекспир во приказни)

## НАГРАДИ И ПРИЗНАНИЈА

Во сезоната што измина Драмскиот театар оствари успеси кои јасно зборуваат за неговиот континуиран подем. Секако, едно од најголемите постигања на куќата е **учеството на годинешниов Фестивал на мали и експериментални сцени во Сараево,** со две свои претстави: „Ослободувањето на Скопје“ и „Шекспир во приказните“, со што беше направен преседанот еден театар да учествува со две свои поставки во конкуренција. Уште поголем е успехот на претставата „Ослободувањето на Скопје“ која беше прогласена за победник на фестивалот освојувајќи ги следните награди:

— Златен ловоров венец за најдобра претстава

— Златен ловоров венец за режија (Слободан Унковски)

— Златен ловоров венец за улогата на Лица (Снежана Стамеска)

— награда на Социјалистичката младина за улогата на Зоран (Николче Младенов)

— Златна маска од „Ослобоѓење“ за претстава во целина и

— Статуетка на заедништвото од списанието „Одјек“.

(За сето ова обемен материјал беше објавен во „Театарскиот гласник“ број 7).

Истата претстава на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп беше прогласена за најдобра, а Мајда Тушар ја доби наградата за остварувањата во улогата на Ленче.

Од поединачните награди да ја спомнеме и овој пат наградата „13 ноември“ што во почетокот на минатата сезона ја доби нашата артистка Ленче Делова за улогата на Офелија во „Хамлет“ од Шекспир.

**На фотографијата од лево кон десно: синот на Чернодрински, жената на Антон Панов, жената на Ристо Крле, керката на Ристо Крле и внукот на Чернодрински снимени за време на нивниот престој во Скопје, по повод откривањето на бистите.**

## ПРОСЛАВИ

На 22 мај годинава, во просториите на Театарот свечено беа откриени **бистите на четворицата основоположители на македонската драмска литература и театар:** Јордан Хаџи Константинов Џинот, Војдан Чернодрински, Антон Панов и Ристо Крле.

Со тоа Драмскиот театар, на чија сцена отсекогаш го имаа приматот текстовите од домашните автори, уште еднаш го докажа своето чувство за негување на националните традиции на планот на театарската уметност.

Иако за оваа прослава поисцрпни материјали беа објавени во бројот 8 на „Тетарскиот гласник", да одбележиме и овој пат дека свеченото откривање го зголемија со своето присуство: синот и внукот на Војдан Чернодрински, — сопругата на Антон Панов и керката и женатана Ристо Крле. Уводниот збор при откривањето го даде другарот Благоја Иванов.

Листа на членови предложени за Издавачки совет и Редакција на „Театарскиот гласник“, предложена на состанокот на Театарскиот совет на Драмскиот театар:

## ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ

— ХИСЕН РАМАДАНИ — Потпредседател на Извршен совет на СРМ

— ХАРАЛАМПИЕ ПОЛЕНАКОВИЌ — Академик, универзитетски професор

— ВАСИЛ ИЉОСКИ — Академик, драмски писател

— ДАРКО ДАМЕВСКИ — АКТЕР, претседател на Здружението на драмските уметници на СРМ

— РИСТО СТЕФАНОВСКИ — Директор на Драмски театар

— ДИМИТАР СТАНКОВСКИ — Режисер, претседател на Театарски совет на Д. т.

— АЦО ДУКОВСКИ — Актер, претседател на Извршен одбор на Д. т.

— МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — (драма, опера, балет) 3 претставника

— ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИ — (Турска и Албанска дрма) 2 претставника

— ДРАМСКИ ТЕАТАР — 1 претставник (Димитар Гешовски)

— НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА — 1 претставник

— НАРОДЕН ТЕАТАР ПРИЛЕП — 1 претставник

— НАРОДЕН ТЕАТАР ШТИП — 1 претставник

— НАРОДЕН ТЕАТАР СТРУМИЦА — 1 претставник (Василев Ниче)

— НАРОДЕН ТЕАТАР КУМАНОВО — 1 претставник

— ПРЕТСТАВНИК ОД ФАКУЛТЕТОТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ

— ПРЕТСТАВНИК ОД РЕПУБЛИЧКАТА ЗАЕДНИЦА ЗА КУЛТУРА

— ПРЕТСТАВНИК ОД ГРАДСКАТА ЗАЕДНИЦА ЗА КУЛТУРА

— ИВАН ИВАНОВСКИ — Радио Скопје

— ЛИЉАНА МАЗЕВА — Нова Македонија

— ПЕТРЕ БАКЕВСКИ — Вечер

— ТОМИСЛАВ ОСМАНЛИ — Млад Борец

— ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ — Студентски збор

— НАЦИ НДОЦИ — Флака е влазнимит

— РИСТО ЛАЗАРОВ — Комунист

## РЕДАКЦИЈА

— РИСТО СТЕФАНОВСКИ — одговорен уредник

— ВИТОМИР МИТЕВСКИ — уредник

— АЦО АЛЕКСИЕВ

— КОЛЕ АНГЕЛОВСКИ

— ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ

— КЕМАЛ ЛИЛА

— ВЛАДИМИР МИЛЧИН

— ГОРАН СТЕФАНОВСКИ

— СЛОБОДАН УНКОВСКИ